

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

BİR İDEOLOJİ OLARAK MURATHAN MUNGAN ŞİİRİ

FIRAT CANER

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2002

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
©Fırat Caner

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Zeynep Sayın Balıkçioğlu
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Orhan Tekelioğlu
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün Onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Murathan Mungan (d. 1955), “gündeliğin ayrıntılarındaki ideolojik muhteva”yı yapıtlarının ana temalarından biri olarak değerlendirir. Mungan’ın gelenekle kurduğu ilişkide, geniş zamanda geçerli olanı bulup işleme arzusu vardır. “Bugün”ün içinde yaşayan geçmişin değil, “geçmiş”in içinde görülen “bugün”ün izini sürer. Çünkü geçmişin içindeki bugün, şairin bugünü ile hesaplaşması için en uygun malzemedir. Mungan, insanlığın evrilme sürecinin temalarını işler ve okurunu kendisi ile yüzleştirmeye çalışır. Okurun kendisi ile yüzleşmesini sağlayan eleştirilerini, bazen doğrudan, bazen de sezilerek alımlanacak biçimde yapıtına serpiştirerek yapar.

Mungan, siyasi, ekonomik ve toplumsal oluşumların bireye dayattığı rolleri ve bu rollerin bireyler tarafından üstlenilmesinin psikolojisini başarı ile işler. Bu nedenle, Murathan Mungan yazınının en temel konusu “kendisi olamamak” ile “kendisi olamamanın trajedisini yaşamak” arasında kalan geçiş sürecinin buhranıdır. Kendisi olamamak, bir “öteki”ne bağımlı olmak demektir ve bir “öteki”ne bağımlı olma eğilimi, bireyin kendisine yüklenen rolü kabullenmesini beraberinde getirecektir.

Mungan poetikası, modernle gelenek arasında, geleneğe daha yakın çizgide yer alır. Ancak, yakın durulan yer neresi olursa olsun, Mungan yazınının en önemli “durum”u iki şey arasında kalan durumdur. Eşik, Çehov oyunlarında olduğu gibi, Murathan Mungan yazınında da çok önemlidir.

anahtar sözcükler: şiir, ideoloji, cinsellik, gelenek, kendi

ABSTRACT

Poetry of Murathan Mungan as an Ideology

Murathan Mungan (b. 1955), interprets “the ideological context of daily details” as one of the main themes of his literary works. There is an attempt of finding and manipulating what is always valid in the relationship he built with the Tradition. He pursues not the “past” in today, but the “today” in the past, because, the “today” in the past is the most convenient material for him to settle with his past. Mungan deals with the themes relating to Human Evolution and tries to make his readers confront themselves. He makes his readers confront themselves through criticisms which are direct at times and subtle at others.

Mungan successfully deals with the issues concerning the imposition of political, economic and social formations to individuals and the psychology concerning how individuals absorb these. That is why the main topic of Mungan’s works is the crisis of the transition period between “not being able to be oneself” and “encountering the tragedy of not being able to”. Not being able to be oneself means dependence on an “other” and this will cause the individual to accept the role that has been imposed on oneself.

The poetics of Mungan stands between the modern and the traditional, but closer to the traditional. But, beyond its “definite” status, the most important status for Mungan’s works is the status between two states of being. The threshold is very important in Mungan’s works, as it is in Chekhov’s.

keywords: poem, ideology, sex, tradition, self

ÖNSÖZ

Bu tezi hazırlayınca kadar geçirdiğim evreleri düşünüyorum. Ne kadar çok insana ne kadar çok şey borçluyum. Yapmak istediğim şeye karşı çıkılmasının, içimdeki muhalefet ateşini körükleyeceğini unutarak, küçüklüğümünden beri yazarlık yapmama karşı olan anneme ne kadar teşekkür etsem azdır. Özgüvenime zarar vermeden, edebiyat üzerine düşüncelerimi en yapıcı biçimde eleştiren Can Soytemiz, böyle bir tezden haberdâr olmasa bile, yaşamımdaki varlığı ile, bu tezde en az benim kadar hak sahibidir. Şiir okumak konusunda, bana yepyeni ufuklar açan değerli şair ve eleştirmen Önder Otçu'ya, varlığı ile beni hayrete düşüren ve bana insanın bir yaşama neler sığdırabileceğini düşündüren danışmanım Prof. Talât Sait Halman'a, eğitimim boyunca bana dağınık olan zihnimi çekip çevirmeyi öğreten Dr. Süha Oğuzertem'e, daha ilk dersinde, bir derse girmenin, sevgiliyle ilk buluşma kadar heyecanlı olabileceği gerçeğini yaşatan Hilmi Yavuz'a, metinlerle yaşarken dünya ile ilişkiyi kesersem başarısız bir robot olacağımı bana hatırlatan Prof. Dr. İlhan Başgöz'e, çocukluğumdan bu yana, bana doğru olanı değil, doğru olanı bulma yöntemlerini öğreten ve ebedî tartışma arkadaşım olan babama ve iyisiyle kötüsüyle yaşamıma girip çıkmış, yani benim ben olmamda pay sahibi olmuş herkese teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Giriş	1
I. İdeoloji, Estetik ve Sanat	6
A. Bir Kavram Olarak İdeoloji	7
B. Estetik ve Kant'ın "Güzel"inin Şiirdeki Karşılığı	12
C. Şiir ve İdeoloji	16
II. Murathan Mungan Şiirini Okumak	20
A. Lirikizm ve Popülerlik: Birey ve İdeoloji	21
B. Şairin Uzak Akrabası: Kilidinde Dönen Anahtar	27
III. İdeoloji, Ben ve Öteki	32
A. Althusser İzleğinde Murathan Mungan Şiiri	33
B. "Ben" Karşısında Bir Düşman Olarak "Bendeki Öteki"	41
C. Ruhu Ele Geçiren Maskeler	47
IV. İdeolojik Olarak Cinsiyet ve Cinsellik	54
A. Kendini Gerçekleştirme Olanağı Olarak Ten	54
B. Protezler ve Aşırı Göstergeler	62
C. Erkeklerin Giydiği Kaytan Bıyıklı Ceketler	71
V. Gelenek İçinde Değişmeyen Bir "Kendi"	75
A. Dile Gelen Sessizlik: "The Sound of Silence"	75
B. Doğu ile Batı Arasında Konumlanan Şiir	82
C. Bir İdeoloji Olarak Gelenek	88
Sonuç	95
Seçilmiş Bibliyografya	97
Özgeçmiş	109

GİRİŞ

*geçmiş paylaştırılırken
ortak imzası görünüyor herkesin
anonim suskunluğun altında
kalbin karbon işlemleriyle yeniden tarihlendirilen...*
Murathan Mungan. “Karbon”

Murathan Mungan şiiri bir “Rodos testisi” olarak düşünülebilir. Şair, “Rodos Testileri” başlıklı yazısında bir anısını aktarır. Mungan, bir antika mağazasında gezinirken, bir müşteri, elindeki testinin fiyatını öğrenmek ister. Satıcı oldukça yüksek bir rakam söyleyince, müşteri nedenini sorar. Satıcı, testinin bir Rodos testisi olduğunu söyler. Mungan, müşteri çıkıp gittikten sonra, satıcıya soru sormaya başlar ve testinin ne testisi olduğu hakkında satıcının da, satıcıya testi getiren aracının da gerçekten fikir sahibi olmadığını anlar. “Söz” söylenmiş ve testinin üzerine yapışmıştır; çünkü ilk “söz” söyleyen, testinin bir Rodos testisi olduğunu söylemiştir (13-14).

Mungan şiiri hakkında yazılanların büyük çoğunluğu, Rodos testisi örneğinde olduğu gibi, kulaktan dolmadır. “Bilgi” imiş gibi yayılan bu veriler, çok basit bazı kaynaklara dayanır: Murathan Mungan iyi bir şairdir, eşcinseldir, kürttür, solcudur, tiyatro kökenlidir ve şiirinde başka şairlerin dizelerini kaynak belirtmeksizin kullanır. Mungan şiiri üzerine ciddi bulgular ortaya koyan çalışmalar pek azdır.

1980 sonrasında, Türk şiirinin bireyselleştiği, toplumdan ve yaşamdan uzaklaştığı sıklıkla dile getirilen bir görüştür (Canberk 179). 1980 ihtilâli sonrasında şairlerin sindikleri, korktukları ya da bezdikleri iddia edilir. Bir görüşe göre de, ihtilâl sonrası topluma dayatılan depolitizasyon şiiri içe dönükleştirmiştir. Bu görüşlerin eleştirisi, ancak farklı modernlik projelerinin ve tarihin değerlendirilmesi yolu ile yapılabilir. Böylesi bir çalışma, ancak poetika kavramı çerçevesinde yürütülebilir, çünkü şiirde ideolojik yükün belirliliği, bir “öne çıkartma” ya da “arkaya itme” sorunudur. İdeolojinin vurgulanması, anlamın öne çıkması vasıtası ile gerçekleşir. Bu nedenle ideolojinin öne çıkması ile birlikte, şiir dili standart dile yaklaşır. Fakat bu, standart dille yazılmayan şiirlere ideolojik bir okuma yapılamayacağı anlamına gelmez. Murathan Mungan şiirini de kapsayan, şiirin toplumdan uzaklaştığı iddiaları, doğası gereği her şiirin, her yapının ya da eylemin kendi ideolojik muhtevasına sahip olması zorunluluğunu görmezden gelen bir tutumun sonucudur. Murathan Mungan, yazılarının ana temalarının “[g]ündeliğin ayrıntılarındaki ‘ideolojik muhteva’, gündelik ritüellerde kullanılan maskeler ve roller” olduğunu dile getirir (“Metin Yazmak” 205).

Murathan Mungan şiirinin “ideolojik muhtevası” ve bu muhtevanın kaynakları hakkında yapılan bu çalışmanın “İdeoloji, Estetik ve Sanat” başlıklı birinci bölümünün “Bir Kavram Olarak İdeoloji” başlıklı ilk altbölümünde, ideoloji kavramının tanım sorunlarına ilişkin bilgi verilecek ve kavramın tez içinde kullanılacak anlamları açıklanacak. Estetik ve Kant’ın ‘Güzel’inin Şiirdeki Karşılığı” başlıklı ikinci altbölümde, Kant’ın estetik hakkındaki görüşleri ele alınacak. “Şiir ve İdeoloji” başlıklı üçüncü altbölümde ise, ideoloji ile şiir arasındaki ilişki irdelenecek.

“Murathan Mungan Şiirini Okumak” başlıklı ikinci bölümde Mungan’ın poetikası tanıtılacak. “Lirizm ve Popülerlik: Birey ve İdeoloji” başlıklı ilk altbölümde, Mungan şiirinin tekniğine ve şiirsel niteliklerine ilişkin gözlemler sunulacak. “Şairin Uzak Akrabası: Kilidinde Dönen Anahtar” başlıklı ikinci altbölümde ise, Murathan Mungan’ın okuru hakkındaki düşünceleri, beklentileri ve seçimleri hakkında bilgi verilecek ve şairin okuru ile kurmak istediği ilişki irdelenecek.

Üçüncü bölüm “İdeoloji, Ben ve Öteki” başlığını taşıyor. Murathan Mungan şiiri, estetikten çok, ideolojinin öne çıktığı bir şiirdir. Şair, özellikle Louis Althusser’in görüşlerinden çok etkilenmiş ve bunu çeşitli vesileler ile dile getirmiştir. Mungan, şiirinde, içinde yaşadığı dünyayı Althusserci bir “yeniden okuma” ile gözden geçirir. “Althusser İzleğinde Murathan Mungan Şiiri” başlıklı ilk altbölümde, Mungan şiirinde Althusser düşüncesinin etkisi hakkında bilgi verilecek. “‘Ben’ Karşısında Bir Düşman Olarak ‘Bendeki Öteki’” başlıklı ikinci altbölümde, Mungan şiirinde “ben” ve “öteki” ilişkileri irdelenecek. Üçüncü altbölüm olan “Ruhu Ele Geçiren Maskeler”de ise, Mungan şiirinde “kendisi olma” sorunu¹, bir “kendisi olmama” simgesi olan “maske” kavramı çerçevesinde ele alınacak.

“İdeolojik Olarak Cinsiyet ve Cinsellik” başlıklı dördüncü bölümde, Murathan Mungan şiirinde “cinsiyet” ve “cinsellik” konuları irdelenecek. Bu irdeleme, kavramların ideolojik yükleri çerçevesinde yapılacaktır. “Kendini Gerçekleştirme Olanağı Olarak Ten” başlıklı birinci altbölümde, Mungan şiirinde cinsiyet ve cinselliğin taşıdığı ideolojik yük hakkında bilgi verilecek. “Protezler ve Aşırı Göstergeler” başlıklı ikinci altbölümde, Mungan şiirinde

¹ Metinde “kendisi olma sorunu”, “kendisi olma ya da olmama sorunsalı” bağlamı içinde ele alınmaktadır.

Jean Baudrillard'ın düşüncelerinin etkisine değinilecektir. Üçüncü altbölüm olan “Erkeklerin Giydiği Kaytan Bıyıklı Ceketler”de ise, Mungan şiirinde “cinsiyetin ve cinselliğin yeniden okunması”nın nasıl yapıldığına ilişkin örnekler tartışılacaktır.

“Gelenek İçinde Değişmeyen Bir ‘Kendi’” başlıklı son bölümde, Murathan Mungan'ın gelenekle kurduğu ilişki incelenecektir. “Dile Gelen Sessizlik: ‘The Sound of Silence’” başlıklı ilk altbölümde, Mungan'ın dille kurmuş olduğu ilişkinin ideolojik boyutları tartışılacak. “Doğu ile Batı Arasında Konumlanan Şiir” başlıklı ikinci altbölümde ise, Mungan şiirinde Batı ile Doğu'nun işlevleri ve anlamları açıklanacak. İki coğrafya arasındaki gerilimin Mungan şiirindeki belirleyiciliği hakkında bilgi verilecek. “Bir İdeoloji Olarak Gelenek” başlıklı üçüncü altbölümde ise, Murathan Mungan'ın gelenekle kurduğu ilişkinin ideolojik düzlemine ilişkin gözlemler sunulacak.

Murathan Mungan, 21 Nisan 1955 yılında İstanbul'da doğdu. Çocukluğunu memleketi olan Mardin'de geçirdi. 1972 yılında Ankara'ya geldi. Mezun olduğu Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nde yüksek lisans programını tamamladı. Doktora programını yarıda bıraktı. 1985'te İstanbul'a yerleşti. Üç yıl boyunca İstanbul Şehir Tiyatroları'nda dramaturgluk yaptı. 1991 yılında, yaklaşık bir yıl boyunca Almanya'da Ludwigshafen'da yaşadı (“Özyaşamöyküsü” 4-5). Şiir, öykü, deneme, oyun, film senaryosu, radyo oyunu ve şarkı sözü yazdı. 14 şiir, 6 öykü, 3 film senaryosu, 5 oyun kitabı, *Metinler Kitabı* adlı bir metin kitabı, *Murathan'95* adlı bir seçkisi, *Meskalin 60 Draje* ve *Soğuk Büfe* adlı iki deneme kitabı yayımlandı. Şiir kitapları *Osmanlıya Dair Hikayat*, *Kum Saati*, *Sahtiyan*, *Yaz Sinemaları*, *Eski 45'likler*, *Mırıldandıklarım*, *Yaz Geçer*,

Oda, Poster ve Şeylerin Kederi, Omayra, Metal, Oyunlar, İntiharlar, Şarkılar, Mürekkep Balığı ve Başkalarının Gecesi, Doğduğum Yüzyıla Veda, Fazladan Bir Kitap ve Erkekler İçin Divan'dır. Bunların dışında, Kürtçe yayımlanan ROJHILATÊ DILÊ MIN (Kalbimin Doğusunda) adlı bir şiir seçkisi var. Öykü kitapları sırasıyla Son İstanbul, Cenk Hikayeleri, Kırk Oda, Lâl Masallar, Kaf Dağının Önü ve Üç Aynalı Kırk Oda'dır. Oyunları Mahmud ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler ve Bir Garip Orhan Velî'dir. Film senaryoları Dağınık Yatak, Başkasının Hayatı ve Dört Kişilik Bahçe'dir. Yüksek Topuklar adlı bir de romanı vardır.

Mungan, “sistem”in bireye dayattığı rolleri ve bu rollerin bireyler tarafından istemsizce üstlenilmesini şiirlerinde sıklıkla işler. Murathan Mungan yazınının en temel konusu “kendisi olamamak” ile “kendisi olamamanın trajedisini yaşamak” arasında kalan geçiş sürecinin buhranıdır. Bu nedenle, Mungan şiiri, ideolojik katmanları ile birlikte okunduğunda, “kendisi olma” sorunu etrafında kümelenmiş farklı konularla karşılaşılır. Şairin, poetikası ile, cinsellik ile, toplumsal yaşantı ile ya da gelenek ile kurduğu ilişkiler, bu sorun çerçevesinde ve etkisinde belirlenmiş; bu yüzden de, bu sorun çerçevesinde “okunabilir” bir şiirin öğeleri olmuştur. Çünkü Murathan Mungan şiirinde estetikten çok, ideoloji öne çıkar.

BÖLÜM I

İDEOLOJİ, ESTETİK VE SANAT

İdeolojinin, estetiğin ve sanatın pek çok durumda iç içe oldukları söylenebilir. Bu tezde Murathan Mungan şiirindeki ideolojik tavrın ve Murathan Mungan'ın etkilendiği ideolojik düşüncelerin izi sürüleceği ve bu bağlamda şairin yapıtlarında ideolojik kaygının, estetik kaygının önüne geçtiği gösterileceği için, öncelikli olarak, ideoloji ve estetik kavramları tanımlanacak, daha sonra da ideoloji ile sanat arasındaki ilişki değerlendirilecektir. Mungan şiiri, ideolojinin öne çıkmasına karşın, felsefî düzlemde açık, belirgin ve tek bir ideolojinin izlerini taşımaz. İdeolojik olması, onun tek bir ideoloji tarafından belirlenmişliği ya da bir ideolojiye olan bağlılığı ile değil, “ideoloji” kavramı ile birlikte anılan söylemlerin içinde yer alması ile ilgilidir. Fakat, Mungan şiirinin içinde yer aldığı söylemleri tamamen kuşattığı söylenemez. Şair, kimi zaman yanlış yapmış olduğu metin okumalarının kendi üzerindeki etkisini şiirlerine taşımıştır. Bu bağlamda, Mungan'ın “etkilenme”si, bir ideolojiyi bütün hatları ile kavrayarak, onu tamamen kendi bağlamı içinde yeniden üretmesi anlamına gelmez; ideolojinin felsefî söylemi içinde yer alan kavramları ve terimleri kullanması, bu kavram ve terimler aracılığı ile kendi

okumasını gerçekleştirip yazınsallaştırması anlamına gelir. Şiirin tarihi şiirsel etkilenimden soyutlanarak ele alınamaz. Nitekim Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* adlı kitabında, şairlerin bu tarihi başka şairleri yanlış okuyarak yazdıklarını söylüyordu (“Introduction” 5). Bu bağlamda, metinlerarasılık niteliğinin kurulması için bir “doğru okuma”ya ihtiyaç olmadığı açıktır.

A. Bir Kavram Olarak İdeoloji

Terry Eagleton’ın da dile getirmiş olduğu gibi, “ideoloji” teriminin tam ve kapsamlı bir tanımı yapılamamıştır, çünkü terim, birbiri ile bağdaşmayan pek çok anlama karşılık gelecek biçimde kullanılmaktadır (“İdeoloji...” 17). Yazar, bu çok anlamlılığı görünür kılmak için, varolan ideoloji tanımlarını şöyle sıralar:

- (a). toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- (b). belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi;
- (c). bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- (d). bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- (e). sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim;
- (f). özneye belirli bir konum sunan şey;
- (g). toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- (h). özdeşlik düşüncesi;
- (i). toplumsal olarak zorunlu yanılısma;
- (j). söylem ve iktidar konjonktürü;

- (k). içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam;
 - (l). eylem-amaçlı inançlar kümesi;
 - (m). dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması;
 - (n). anlamsal [semiotik] kapanım;
 - (o). içinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam;
 - (p). Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç.
- (18)

Eagleton, bu tanımların bazılarının birbirleri ile bağdaşamaz olduğuna işaret ettikten sonra, “Hegel ve Marx’dan Georg Lukács ve bazı geç dönem Marksist düşünörlere kadar uzanan bir temel kol”un, “doğru ve yanlış bilme fikriyle, yanılsama, çarpıtma ve mistifikasyon anlamında” ideoloji ile meşgul olduğunu dile getirir (19). Eagleton’a göre gündelik anlamda “ideolojik”, “belirli bir meseleyi, önceden kabul edilmiş ve anlama tarzını çarpıtan fikirlerden oluşan, sınırları kesin bir şekilde belirlenmiş bir çerçevede” olandır (20).

Emile Durkheim, “ideolojik yöntem”i, “fikirlerin, olgulardan çıkartılması yerine, olguların niteliklerini belirleme edimini yönlendirmek için kullanılması” olarak tanımlar (alıntılayan Eagleton 20). Eagleton, Durkheim’in bu tanımına, Martin Heidegger’in “ön-anlamalar” kavramını kullanmak suretiyle karşı çıkar. Ona göre, önkabulsüz bir düşünce üretilemez; bu nedenle de her düşüncenin “ideolojik” olduğu iddia edilebilir (21). Edward Shils’e göre “ideolojiler, kesin, kapalı, yeniliğe direnen, büyük ölçüde, insanların duygularına hitap ederek yayılan ve kendisini savunanlardan mutlak bağlılık isteyen şeylerdir” (aktaran

Eagleton 21). Eagleton, bu tanımlamaya da karşı çıkıyor ve ironik bir üslupla, onun da “ideolojik” olduğuna işaret ediyor.

“İdeoloji” terimi, genellikle “inanç” ve “iktidar” kavramları ile ilişkili olarak ele alınıyor. Kavrama ilişkin üzerinde en çok anlaşılmaya varılan nitelik ise “egemen toplumsal grup ya da sınıfın iktidarını meşrulaştırması”dır (23). John B. Thompson, “ideoloji üzerine çalışmak [...] anlamın (veya imlemin) tahakküm ilişkilerini sürdürmeye hizmet ettiği durumlar üzerine çalışmaktır” diyor (alıntılayan Eagleton 23). Eagleton’a göre, meşrulaştırma sürecinin en az altı stratejisi vardır:

Egemen iktidar kendisini, kendisine yakın inanç ve değerlerin *tutunmasını sağlayarak*, bu tür inançları, doğrulukları kendinden menkûl ve görünüşte kaçınılmaz kılacak şekilde *doğallaştırarak* ve *evrenselleştirerek*, kendisine meydan okumaya kalkışan fikirlere *çamur atarak*, rakip düşünce biçimlerini, muhtemelen, açığa vurulmayan, ama sistemli bir mantıkla, *dışlayarak* ve toplumsal gerçekliği kendine uygun yollarla *çapraşıklılaştırarak* meşrulaştırabilir. (23)

Yazara göre her türlü ideolojik oluşumda, bu stratejiler iç içe geçme eğilimi gösterirler. Eagleton’ın bu görüşe karşı çıkması, her inanç yapısının “belirli bir *egemen* siyasi iktidar” ile ilişkili olmaması ile ilgilidir (24).

Kenneth Mingue, tüm ideolojilerin muhalif olduklarını söyler (24). M. Seliger ise, ideolojinin “insanların, örgütlü toplumsal eylemin ve özellikle de siyasi eylemin; araç ve amaçlarını bu tür bir eylemin, verili bir toplumsal düzeni koruma, değiştirme, yıkma, ya da yeniden inşa etme amacı taşıyıp taşımadığına bakmaksızın, belirleme, açıklama ve doğrulamada kullandıkları

fikirler kümesi” olduğunu söylüyor (25). Michel Foucault, iktidarın, insanların en mahrem alanlarına kadar sızan bir güç ağı olduğunu söylerken, “iktidar” fikrini, iktidarın yalnızca en belirgin görünüşleri ile sınırlamanın da ideolojik bir hareket olduğunu iddia ediyordu. Bu iddia çerçevesinde, “ideoloji” kavramının içi boşalmış oldu ve onun yerine daha geniş bir kavram olan “söylem” geçti (26).

Buraya kadar anlatılanlardan anlaşılabilceği üzere, ideolojinin pek çok tanımı vardır ve bu tanımlara farklı nedenlerle karşı çıkılabilir. Bu tezde, Murathan Mungan’ın ideolojisinden söz edilirken, “ideoloji” kavramı, “özneye belirli bir konum sunan şey” anlamıyla kullanılacaktır. Murathan Mungan ise “ideoloji”yi genellikle Althusserci anlamı ile kullanır; fakat Mungan’ın “ideoloji”si Althusser’in “ideolojisi”nin aynısı değil, onun etkisi ile oluşmuş bir benzeridir. Louis Althusser, ideolojinin “bir gerçekliği betimlemekten çok, bir istek, bir umut ya da bir nostaljiyi ifade ettiğini” söyler (alıntılayan Eagleton 42). Eagleton, bu tanımdan yola çıkarak, ideolojinin, “temelinde bir korku duyma ve suçlama, yüceltme ve aşağılama meselesi” olarak tanımlar ve “bütün bu duygular da zaman zaman şeylerin mevcut durumunu betimliymiş gibi görünen bir söylem içerisinde kodlanırlar” der.

Althusser’e göre, ideoloji doğrulukla ilgili değildir; ideoloji temsil eder, fakat temsil ettiği şey, insanın toplumla ilişkilerini yaşama biçimidir. Althusserci anlamda ideoloji, insanları toplumsal özneler olarak kuran ve “bu özneleri bir toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlayan yaşanan (lived) ilişkileri üreten anlamlandırma pratiklerini düzenlemenin belirli bir yoludur” (Eagleton 41). Bu nedenle, Althusser’in “ideoloji”yi dar bir anlamda kullandığı, daha doğrusu “*egemen* bir formasyon” olarak ideoloji ile ilgilendiği

söylenebilir (41). Eagleton, Althusser'in "ideoloji" kavramının bir "kendilik" meselesi ile ilgili olduğunu söyler:

Hiçşüphe yok ki Althusser, salt rasyonalist olan her ideoloji kuramına —yani ideolojinin sadece gerçekliğin çarpıtılmış tasarımları ve ampirik olarak yanlış olan önermeler toplamından oluşmakta olduğu fikrine— öldürücü bir darbe indirmiştir. Althusser'e göre, ideoloji, tam tersine, temelde dünya ile aramızdaki bilinçdışı, duygulanımsal ilişkilere, toplumsal gerçekliğe düşünce-öncesi bağlanma yollarımıza anıştırmada bulunur. İdeoloji, bu gerçekliğin, görünüşten kendiliğinden bir deneyim biçiminde bize nasıl "geldiği"yle ilgili bir meseledir; insanî öznelerin bu gerçeklik içinde nasıl sürekli "*sözkonusu oldukları*"yla ilgili bir meselesidir; kendileri olmanın hayati önem taşıyan parçası olarak toplumsal yaşamla aralarındaki ilişkilere yatırım yapmaları meselesidir. (41-42)

Bu tezde, Murathan Mungan şiirinin en önemli "mesele"lerinden birinin "kendisi olmak" olduğu açıkça ortaya koyulacaktır. Althusser, ideolojinin "bir gerçekliği betimlemekten çok, bir istek, bir umut ya da bir nostaljiyi ifade ettiğini" söylüyor; bu bağlamda kendilik meselesi, edimsel bir dil olan ideolojinin içinde Eagleton'ın deyişi ile "duygulanımsal" bir konumda tasarlanır: "İdeoloji, özne-merkezli olma anlamında, kesinlikle öznedir: ideolojinin sözleri, bir konuşmanın dünya ile olan yaşanmış ilişkilerini veya tavırlarını ifade edici sözler olarak deşifre edilmelidir" (42).

B. Estetik ve Kant'ın “Güzel”inin Şiirdeki Karşılığı

Bu tezde “estetik” kavramı, Immanuel Kant'ın estetik felsefesinde kullanmış olduğu anlamda ele alınacaktır. Bu bakımdan, filozofun “estetik” hakkındaki görüşlerinin değerlendirilmesi ve sanat anlayışının açıklanması gerekiyor. Kant, “Sanat, güzel bir şeyin tasarımlanması değil, ama bir şeyin güzel tasarımlanmasıdır” diyor (alıntılayan Bozkurt 125). Ona göre, “[k]avrağa dayanmadan evrensel olarak hoş giden şey güzeldir”. Kant felsefesinde estetik değer “güzellik”tir (125). Bu nedenle Kant, yargı gücünü “estetik” ve “ereksel” olmak üzere iki kategoriye ayırır ve estetik beğeni yargısını, “[Y]alnız özel olan verildiğinde yargıgücü özeli genelin altına koymak amacıyla ise, o zaman yargıgücü refleksiyonludur ve estetik bir yargıgücüdür” sözleri ile tanımlar (126). Nejat Bozkurt, Kant felsefesinde refleksiyonlu yargı gücünün, “erek” ile olan ilişkisini şöyle açıklar:

Refleksiyonlu yargıgücü, nesnelerin, organizmaların nedensel bağıllılığının dışında başka bir ereğinin olup olmadığı sorusundan hareket eder. Karşısında hayranlık ve haz duyduğumuz doğa nesneleri sanki üzerimizde estetik bir etki yapmak ereğini güdüyor gibi görünür. Doğada böyle bir genel ereklilik yasası var mıdır? Bu erekliliği bilgi gücümüzle kavrayamasak da duyumlayabilir, sezebiliriz. Doğada en yakın kristallerden başlayarak bitkilere ve daha yüksek canlılara değil yükselen nesne dünyalarında bir takım düzenli, orantılı biçimler görürüz ve bunlara bakarak, doğa alanında bir erekliliğin kendini gösterdiğini sezer ve duyumlarız. İşte bu yasalılık ve ereklilik, onları algılayanda estetik bir hoşlanma ve haz

uyandırır. Çünkü bu ereklilik, bu düzen ve formlarıyla onu seyreden kişinin bilme yetisi arasında bir uyum yaratmaya yönelir. Bu uyum ise estetik hoşlanmanın dayandığı temeldir. İşte bu nedenle söz konusu yargı gücüne öznel (subjektif) ya da estetik yargıgücü diyen Kant’a göre, estetik yargıgücü nesneleri, ereklilik yasası altında düşünür. Böylece de bu alan özerkliği olan, yalnızca kendi yasasına bağlı bulunan bağımsız bir bilgi alanı olarak ortaya çıkmış olur. (126-27)

Kant’a göre estetik yargı öznel ve “bu beğeni yargısını belirleyen hoşlanmanın yarardan, çıkardan uzak olması” gerekir (128). Estetik hoşlanmada, “güzel” denilen nesneden umulan bir çıkar söz konusu değildir; ondan alınan haz, saf bir hazzır: “Beğeni, bir nesne ya da tasarım üzerine, ondan hiçbir karşılık beklemeden hoşlanma ya da hoşlanmama ile yargı verme yetisidir; böyle bir hoşlanmanın nesnesine de güzel denir” (alıntılayan Bozkurt 129). Güzel, her türlü çıkar ve yarardan yalıtılmış bir hazzın konusudur. Kant, “öznel” bir yargı olan beğeniye genelleştirerek, duygusal dünyaya ilişkin “a priori”yi bulmayı istemiştir:

Güzelden duyduğu hoşlanma hakkında bir kimse şöyle bir vargıda bulunabilir: Bu hoşlanmanın nedeni herkeste bulunmalıdır; çünkü bu hoşlanma, öznenin herhangi bir eğilimine, hatta düşünülen başka bir ilgiye, dayanmayıp yargıda bulunan kimse nesneye duyduğu bu hoşlanma karşısında tümüyle özgür olduğundan, kendi öznesinin bağlı olduğu özel koşulları, bu hoşlanmanın nedenleri olarak kabul edemeyecektir. Bunun için de aynı hoşlanmayı başkalarına da

şart koşarak temellendirmesi gerekir, bunun sonucu olarak da herkesten böyle bir hoşlanmayı beklemek için bir nedenin bulunduğuna inanması gerekir. Bundan dolayı güzelden, sanki güzellik nesnenin bir özelliği imiş gibi, yani nesne kavramlarıyla nesne hakkında bir bilgi meydana getiriyormuş gibi, söz açacaktır, her ne kadar bu yargı yalnız bir estetik yargı ise de ve yalnız nesnenin tasarımı ile özne arasında bir ilgiyi içine alıyorsa da bu böyle olacaktır. (alıntılayan Bozkurt 129)

Kant, güzelliğin, bir erek tasarımı olmadığını, fakat algılanması bakımından bir nesnenin ereğe uygun olmasının bir biçimi olduğunu söyler (131). “Ereksiz ereklilik”, fayda gözetmeksizin tasarlanan ya da varolan bir nesnenin estetik haz yaratması ile ilgilidir: “Bir şeyi beğenerek güzel dediğimiz zaman, o şeyin biçiminin öğeleri arasındaki uyumu, dolayısıyla ‘değişme ve çokluk içindeki birliği’ ifade etmiş oluruz” (132). Bu bakımdan, “Kant’a göre *bağıntı* açısından ‘güzellik, belirli bir erek düşünmeksizin, bir şeydeki amaçlılığın (erekliliğin) ve uyumun yalnız biçimini algılamaktır” (133). Bu tür bir algılama, beraberinde bir zorunluluk getirir:

Hoş dediğim bir şey hakkında onun benden gerçekten zevk uyandırdığını söylerim. Ama güzel deyince, güzel dediğim şeyin estetik haz (Wohlgefallen) ile zorunlu bir ilgisinin olduğunu düşünürüm. Ama bu zorunluluk, özel çeşitten bir zorunluluktur; kuramsal nesnel bir zorunluluk değildir. Kuramsal nesnel zorunlulukta, güzel bulduğum nesnede, herkesin bu hazzı duyacağı a priori olarak bilinebilir; bu zorunluluk, pratik bir zorunluluk da değildir; pratik zorunlulukta,

özgür olarak hareket eden insana kural hizmeti gören salt istenç kavramlarına dayanan bu haz, nesnel bir yasanın zorunlu sonucudur. Bu zorunluluk, bir estetik yargıda düşünülen zorunluluk olarak yalnız bir “örnek” diye adlandırılabilir; yani bu, ifade edilemeyen bir genel kuralın örneği olarak görülen bir yargıyı herkesin kabul etmesinin zorunluluğudur. (133)

Söz konusu zorunluluk, “ortak estetik duyu” ile ilgilidir; bir bakıma, genel geçer güzellik anlayışını belirleyen bir “a priori”dir.

Kant’ın estetik hakkındaki görüşlerinin şiir üzerindeki etkisi, şiirde kullanılan dilin, dilin kendisine ilişkin göndergeler taşıması ile gerçekleşmiştir. Şiir dili, gündelik dilden uzaklaşmış, iletişsel niteliğini en aza indirgeyerek, arılaşmıştır. Terry Eagleton, “Yapısalcılık ve Göstergebilim” başlıklı yazısında, Jacobson’un dile ilişkin görüşlerinin, “şiirsel”in, “dilin kendisiyle bilinçli bir ilişkiye girmesi sonucu oluştuğu”nu göstermeleri bakımından büyük önem taşıdıklarını vurgular (121). Modern şiirde estetiğin öne çıkması, iletişsel dilin işlevlerinden vazgeçilmesi, kavram ve nesnelerin arkaya itilerek, imge ve sesin öne çıkartılması ile gerçekleşmiştir. Eagleton’un deyişi ile, “[g]österge ile gönderge arasındaki olağan ilişki bozulur ve böylece işaret kendi içinde değer taşıyan bir nesne olarak belli bir bağımsızlık kazanır” (121).

Tezin sonraki bölümlerinde de görülebileceği üzere, Murathan Mungan şiiri, kavramlarla örülü bir şiirdir. Sesin ya da imgenin öne çıkmayışı, kavramların ön planda bulunmaları, Mungan şiirini iletişsel dile yakın tutar. Bu bakımdan, Mungan şiirinde estetik, ideolojiye göre daha arka plana

itilmiştir denebilir. Şiirinde özgül kavramlar kullanan şairin, göstergeleri ile göndermeleri arasındaki ilişki şiirsel bağlamda bozulmamış bir ilişkidir.

C. Şiir ve İdeoloji

Modern şiirin serüveninde Kant'ın estetik felsefesi oldukça etkin rol oynadı. Dekadanlar yükselen materyalizm ve paranın gücü karşısında satın alınamayacak sanatsal değerler ürettiler; bununla beraber sanat, Ortega y Gasset'in deyişi ile "insansızlaştı". "Sanat sanat içindir" görüşü çerçevesinde sanatın nesnesi dünyanın olamayacağı için, şiirde dil ve sanatlar ön plana çıktı. Jakobson, şiirin kendisine yönelmesine karşı çıktı:

Şiirsel bir yapıt, estetik işleve indirgenemez; onun daha başka işlevleri de vardır. Gerçekten de şiirsel bir yapıtın amaçları çoğu zaman, felsefeyle, toplumsal bir ahlakla, vb. ile sıkı sıkıya bağıntılıdır. Bunun tersine, şiirsel bir yapıt tümüyle estetik işlevine göre tanımlanamıyorsa, estetik işlev şiirsel yapıtla sınırlanmaz; bir hatibin söylevi, günlük konuşma, gazete yazıları, ilanlar, bilimsel incelemeler gibi etkinlikler, estetik düşünceleri göz önünde tutabilir, estetik işlevi istediği gibi kullanabilir. (alıntılayan Caner, "Şiir ve İşlev" 52)

Jakobson, şiirin estetik işlevi dışında, başka işlevleri olması gerektiğini söylüyordu. Şiirde "ideoloji"nin öne çıkması hakkındaki görüşleri ile öne çıkan düşünür Lukács oldu: "Lukács'ı ilgilendiren 'biçimsel anlamda anlatım 'teknikleri' arasındaki ayrımlar değildir". Onun için önemli olan yazarın yapıtını temelindeki ideolojidir. Yazarın üslubunu oluşturan ilke, ideolojisini gerçekleştirme çabasının kendisidir (Caner "Şiir ve İşlev" 52). Bu nedenle

Lukács, yenilikçi akımın, yapıtın özü ve yönünü belirleyen yazar perspektifini yok saydığını, sonuç olarak da gerçekçilikle doğalcılık arasındaki ayrımı gösteremediğini söylüyordu (52).

İdeolojinin şiirle ilişkisine dair saptamalarda bulunan ilk düşünür olması olasılığı yüksek bulunan Platon, şairleri *Devlet*'in dışında bırakmak istiyordu. Platon, şiiri insanlar üzerindeki etkisi bakımından tehlikeli buluyordu; bu etki aynı zamanda sanatın eğiticiliğini düşünmesine de neden olmuştu (Şener "Platon" 18). Bu bağlamda, Platon'un yaklaşımı çerçevesinde şiir, ideolojik olarak "muhalif" bir konudaydı. Eğitim kurumlarının da devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak ele alındıkları göz önüne alınırsa, Platon düşüncesinde şiir ile ideoloji arasındaki ilişkinin ne derece belirgin olduğu ortaya çıkar.

Gregory Jusdanis, "Bir Kanonun Oluşumu: Kendilerine Ait Bir Edebiyat" başlıklı yazısında, edebiyatın egemen sınıfın hizmetinde olacak şekilde ideolojik yük taşımasına ilişkin fikirler üretiyor. Jusdanis, kanonların "anıtlaştırılmış" olduklarını ve geçmişle bugün arasında bir bağ kurduklarını öne sürüyor:

Modernliğin farklılaştırıcı sürecinin bir ürünü olan kanon belli bir zamandaki edebi kullanımların toplamıdır. Milli yüksek edebiyat kurumuna ait metinlerin bir araya toplanması olarak kanon, bir cemaatin kendi hikâyesini anlattıkları için kurtarılmaya değer görülüp diğer kuşaklara aktarılan metinleri içerir. Bu metinler eleştiri nesnesi olur, okul müfredatlarına girer, edebiyat tarihlerinde kendilerine yer bulur ve antolojilerde şerh edilir. Edebiyat kanonu geçmişten gelen ve bugünle irtibatlandırılan

metinlerden oluşur. Anıtlaştırılmış edebiyatın tarihidir.

Geçmişle bugün arasında bir kopukluk gören parçalara ayrılmış burjuva toplumunda, kanon idealize edilmiş bir gelenek deneyimini kolaylaştırır. Artık var olamayacak bir zaman yüzünde hissedilen melankoliyi ifade eder. (82)

Althusser'in, ideolojinin "bir geçekliği betimlemekten çok, bir istek, bir umut ya da bir nostaljiyi ifade ettiğini söylediğine daha önce değinildi. Bu bağlamda kanonların bir nostaljiyi ifade etmeleri ile ideolojinin nostaljiyi ifade etmesi arasında belirgin bir ilişki vardır. Nitekim, kanonların belirlenmeleri, "egemen sınıf"ın kontrolü altındadır. Jusdanis, Pagels'in ünlü "Tarihi, kazananlar yazar, kazananlar yapar" sözünü andıktan sonra, yine Pagels'ten bir alıntı ile, kanonların "kazananlar"ca belirlendiklerine işaret eder: "Hristiyan kanonu zafer kazananların hikâyesini anlatır. Hristiyan inancının birliği olaylar hakkında anlattıklarına bağlıdır" (91-92). Jusdanis'e göre, "[h]ayatta kalmasına izin verilen metinler seçme işini yapanların çıkarlarını yansıtırlar; aynı zamanda bir araya gelerek oluşturdukları kanonun doğasını da belirlerler" (92).

Bir edebî metinde ideolojinin öne çıkmasıysa, dilin gündelik dile yaklaşması ile gerçekleşir. Nitekim gündelik dil, fikirlerin iletisinin mümkün olabildiğince doğru olması için uygundur; şiir dili ya da sanatsal dil ise, böylesi bir iletiyi zorlaştırır, çünkü "açık" değildir. Nitekim Stephan Mallarmé, "dolaylı anlatım" derken, bir tür "kapalılık"a işaret etmektedir:

Bence iyi anlatım, doğrudan değil, dolaylı anlatımdır.

Nesnelerin gözlemi ve onların uyardığı düşlerden havalanan imge şarkıdır. Parnasse'çılar nesneyi bütünüyle ele alır ve onu

gösterirler. O zaman da gizemden yoksun kalırlar. Yaratmak ve yarattığına inanmak tatlı bir kıvançtır, Parnasse'çılar okuru bu kıvançtan yoksun bırakır. (alıntılayan Alkan 14)

Modern şiirde belirleyici rol oynayan bu yaklaşım, Gasset'in deyişi ile “sanatın insansızlaşmasını”, bizim değişimimizle de “ideolojisizleşmesini” beraberinde getirdi. Elbette sanat bütünüyle insandan ya da ideolojiden kopmadı, fakat işlevsel olarak ideolojik yükünden arındı ve işlevsel olarak insanîliğin taşıyıcısı olma niteliğini kaybetti.

BÖLÜM II

MURATHAN MUGAN ŞİİRİNİ OKUMAK

Siz olsun anlamalısınız.

(Hâlâ bu çabayı taşıyorum)

Murathan Mungan “Öte”

Birçok “Murathan Mungan şiiri” vardır. Mungan, şiirin türlü olanaklarını kullanarak, geleneksel ve modern olanın bugünde kesişen öğelerini değerlendirir ve şiirsel söylem içinde okuyucusuna bir şeyler anlatmayı dener. Burada Mungan şiiri için bir dönemselleştirme yoluna gidilmeyecektir; çünkü Murathan Mungan şiiri bir “oluşum” değil, bir “proje” olarak ele alınacaktır. Nitekim, Murathan Mungan’ın şiir kitapları incelenecek olursa, şairin, her kitabı izleksel bir bütün olarak düşündüğü ve bir arada yayımlanan şiirlerinde tarihsel değil, temasal bir birlik gözettiği görülür. Şairin şiirini temalar etrafında örüyor olması bir rastlantı değildir. Çünkü o, şiirle, sanatsal yaratının ideal biçimini yakalamak amacı ile değil, bir şeyler söylemek için uğraşır. Bu uğraşı sırasında şiirin farklı cephelerinde konumlanır. Behçet Necatigil’in “Harpteki gibi, şiirde de hatt-ı müdafaa değil, sath-ı müdafaa vardır” sözleri, Mungan poetikasının anlaşılması için açıklayıcı niteliktedir

(54). Mungan şiirinin biçimini belirleyen içerik olduğu şu dizelerinden anlaşılabilir: “açığa çıkan şiir: uzak tarih yakın gelecek/ve içeriğin tutuşturduğu yepyeni bir biçim bilgisi” (“Çığır” 77). Sözü edilen bu şiirsel dönüşümlerin ardında yatan neden, Mungan şiirinin ideolojik bir söyleme sahip olmasıdır. Murathan Mungan şiiri ideolojik bir şiirdir ve temaları belirli ideolojiler çerçevesinde belirir. Şair, en lirik şiirinde bile, okuyucusuna ideolojik bir mesaj iletir:

siz ve biz (birbirimizi görmeden, belki görmek bile istemeden)
bin yıl daha gezinelim aynalı karanlığımızda. Yeraltı
duyarlıklarından biçtiğimiz civan giysilerimizin görece özerkliğini
sınayalım. Gecenin eklemlendiği isyanlarımız ve şiirlerimizle;
belin ve kanın eklemlendiği ideoloji çarşaflarında. Yani her
sevişmenin son ihtilal provasında./Ve bin yıl daha kilitleyelim
gizlerimizi çarşılı ilişkilerimizle. Çarşılı ilişkilerimizin müfredata
uygun diliyle./Belki sonra, ondan sonra, her şey açık, apaçık
yazılabilir, herkes için./(Bir duyarlık ihtilalinde kendimizi talan
edip, sevdiğimiz zaman...) (“Gecenin Uzun Söylevi V” 92)

A. Lirizm ve Popülerlik: Birey ve İdeoloji

Lirik şiire ilişkin veriler bir araya getirilecek olursa, “lirik” sözcüğünün kapsamının gündelik kullanımda olduğundan daha geniş olduğu ortaya çıkar. Öncelikle, lirik şiirde öznel duygu ya da düşünceler dile getirilir. Anlatı, bireysel duyguların dile getirildiği lirik şiirlerde ya da dramatik lirik şiirlerde birinci tekil şahıs, toplumsal duyguların dile getirildiği şiirlerde birinci çoğul şahıs anlatısıdır. Lirik şiirde duygular yoğunlaştırılır; bu nedenle lirik şiir

genellikle kısadır. Dil akıcı, anlatım coşkulu ve abartılıdır. Lirik şiirde şimdiki zamanın duygusu, müzikli ya da ritimli ve bütünlüklü olarak dile getirilir.

“Lirik” olanın burada açıklanmasının nedeni, sözcüğün “duygusal” anlamına gelmediğinin altını çizmekle beraber, edebiyatçıların hemfikir oldukları bir “öznelliği” ön plana çıkartmaktır. Lirik yapıda bireyin ya da topluluğun öznel duygusu ya da düşüncesi, birey ya da topluluğun söylemi içinde ifade edilecektir. Bu bağlamda, Murathan Mungan lirizmi, popülerlik ve birey düzlemlerinde gözden geçirilebilir.

Mungan, “Şiir, samimi hislerle, en içten duygularla yük boşaltır gibi kalbini boşaltmakla olmuyor” (“Aşk, Şiir, Cinayet” 139) sözleri ile, şiirinin gündelik anlamda saf bir lirizm büyüğü ile kurulmadığına işaret ediyor. Mungan, şiirlerinin sırtını genellikle yukarıda tanımlanan gerçek lirizme yaslıyor. 1980 sonrası Türkiye şiir okuyucusu için lirizm uygun bir atmosfer taşıyor. 1980’lerde Türkiye, piyasa ekonomisinin etkileriyle bugünün kurtarılmaya çalışıldığı “tüketim toplumuna geçiş” sürecine girdi. Daha önceki geleceğe yönelik toplumcu siyasal anlayışın yerini, liberal düşünce aldı (Göle, “Önsöz” 7). “Şimdi” duygusunun ön plana çıkması, lirizm için oldukça uygun bir zemin hazırlamış oldu. Bu lirizm, Mungan’ın popülerliğinin önemli bir nedeni; ancak Mungan şiirinde teknik bir ustalık olduğunu da göz ardı etmemek gerekiyor. Şairin lirizminin ardında, bir tür kendisi olma anlayışı olduğu söylenebilir. Ona göre, insanın kendi ormanı, kendisi olmanın gizinin durduğu yerdir; insan ancak kendi ormanına girerse kendisi olabilir (*Geyikler Lanetler* 72-73).

Behçet Necatigil, “Bir şiiri modernleştiren öğelerin başında lirizmle işbirliği eden düşünce, montajdaki bilinç gelir” diyor (47). Sevdâ Şener,

Murathan Mungan'ın, Necatigil'in deyiş i ile “modern”liğini sağlayan bilince işaret ediyor: “[Murathan Mungan'ın] bir diğer özelliğ i de, en coş kulu anlatımlarında bile malzemesine uzak açıdan bakabilmesidir” (26). Platon'un *Ş ölen*'inde, şiirin yapılan bir ş ey olduğ u söylenir (56). Murathan Mungan, *Metal* adlı şiir kitabının son şiiri “Bis”te resimdeki montaj tekniğ ine benzer bir teknik kullanıyor. Mungan'ın daha önce ş arkı sözü yazmak için tasarladığ ı, ancak kullanmadığ ı bu teknik, ilk olarak “Bis” ile okuyucusunun karş ısına çıkıyor. “Bis”, yazara göre “yazılmış ” değ il, “yapılmış ” ya da “remix” edilmiş bir şiir (“Dramaturji ...” 34):

[B]aş lığ ı “Bis” olan bir “son şiir” yazmak, benim amaçladığ ım parlaklıkta bir kapanış da sağlamıyor; bu kadarıyla yetinmek beni kesmiyordu. Hem diyelim ki, böyle bir son şiir yazdım, ne kadar güzel olursa olsun bu şiir, “fikrin karş ılığ ı” değ ildi. Ç ünkü, öncelikle bir “şiirin yazılması” değ il, bir “tasarının gerçekleştirilmesiydi” söz konusu olan; amaçlandığ ı bu haliyle bir son şiir, kitabın bütününe ilişkin baş lı baş na bir gönderge niteliğ i taşıyor, kendi baş na topladığ ı anlam toplamından bağımsız olarak, kitabın “ç ıkış kapısını” anlamlandıran taşıyıcı kolonlardan biri oluyordu. (30)

Ş air, “Bis” adlı şiiri, kitapta yer alan şiirlerin seçilmiş dizeleriyle kuruyor. Ş iirde, kitapta yer almayan bir dize olmadığ ı gibi, kullanılan dizelerde herhangi bir değ iş ikliğ e gidilmiyor. Buna karş ın “Bis”, kitapta yer alan diğer şiirlerden bağımsız olarak da bir bütün teşkil ediyor. Üstelik, “kitaptaki farklı şiirlerden seçilmiş bu dizeler, başka bir yapının tuğ lası olarak, içinde yer aldıkları asıl şiirdekenden farklı bir bağ lam içinde, farklı bir

anlamlandırma göndereni olarak” kullanılıyor (31). Mungan, “[p]ostmodern tanımlarla düşünülduğünde, çağımızın, kolaj, yapıştırma, yap-boz çağı olarak taşıdığı profile uygunluğu tartışılmaz” (34) olan bir tekniği, yani “remix” tekniğini şiirde kullanarak, postmodernitesini de ilan etmiş oluyor. Nitekim, Mungan’ın ideolojik yükü olan metinlerle kurduğu metinlerarası ilişkide de remix tekniği kullandığı görülüyor; şair, felsefî bağlamda birarada düşünölemeyecek düşünürlerin fikirlerini şiirlerinde birarada kullanıyor. Buna örnek olarak Baudrillard ve Althusser gösterilebilir.

Murathan Mungan, şiiri bütönlöklö bir yapı olarak düşünür; dize onun için ikinci planda kalan bir öğedir. Ona göre şiiri var eden tek tek dizeler değıl, bir bütönlö olarak teknik, ses, eda ve söyleyiştir (32). Şair, bu yaklaşımı ile modern şiirdeki konumunu belirler: Şiirlerinde kurduğu metinlerarası üstyapı ile modern bir sistem kurar. Başka şairlerin dizelerini kullanıyor olması gelenek içinde değeriendirilebilir. Nitekim, Divan şairleri de başka şairlerin dizelerini tekrar etmişlerdir. Ancak, “Yalnız Bir Opera” şiiri, modern şiir öğeleri ile geleneksel şiir öğelerinin iç içe geçtiğı bir örnektir. Şiirin bir öyküsü vardır; anlatıcının intihardan döndüğü “kendini yeniden kazanma sürecinde, sığındığı şairleri, yarasına merhem olan yazarları, okuduğı kitapları, hikâyenin akışı gereğı” saklı göndermeler aracılığı ile belli edilir (32). Şiir içinde bir üstyapı olarak metinlerarasılık kurulur. Şiirde, öykü geleneksel, metinlerarasılık ise modern bir öğedir.

Murathan Mungan, şiirin teknik bilgisini önemsiyor ve çeşitli şiirlerinde, farklı okumalar sağlayabilmek amacı ile “şiire uygun” teknik buluşlar yapmayı deniyor. Bu tekniklerden birini, “Açık Dize Saklı Anlam Kara Kutu” adlı yazısında şu sözlerle anlatıyor: “İkiz okuma olanağı sağlaması amacıyla, kimi

dizelerde sözcükleri noktalama işareti olmaksızın, hem kendi başlarına, hem tamlama olarak kullanıyorum. Genellikle altı sözcükle kurduğum bir oyun bu” (12). Şair, imleçleri varlıklarıyla da yokluklarıyla da kullanışlı hale getirmeyi biliyor:

Bazı şairler şiir imleçlerinin yokluğundan, bazıları ise varlığından yararlanırlar [...] Şiiri, içine aldıkları ve dışında bıraktıkları birlikte oluştururlar. [Örneğin, bir şiirde sözcüklerin dizimi ya da anlamları kadar, sözcüklerin arasında bırakılan boşluklar, “leb-değmez”de olduğu gibi, kullanmaktan özellikle kaçınılmış harfler ya da imâlar da anlamlıdır.] ‘İmleç’ ile burada ifade edilmek istenen, şiirde görsel olan her şey: Görüntüsü ile şiirin içini imleyen bütün etkenler. İmleçler şiirde sese, yapıya ve anlama dahildirler. Eğer bir imleç yer değiştirirse anlam da, ses de değişir. Bu durumun en ünlü örneği “Oku baban gibi eşek olma” tümcesi üzerindeki imleç uygulamalarıdır. Virgülün ‘Oku’ sözcüğünden sonra gelmesi ile ‘gibi’ sözcüğünden sonra gelmesi arasında anlamsal olarak tam bir karşıtlık vardır. Öyle ki bu tümcede imleç kullanılmazsa iki anlam da geçerli olacaktır. (Caner, “Şiir ve İmleç”).

Mürekkep Balığı adlı kitabında yer alan “Açık İdeoloji İçin Dolambaçlı Şiir”de kurduğu “kutsal kitap hükümdar dil erkek ayna” dizesinin, “kutsal kitap, hükümdar dil, erkek ayna” ya da “kutsal kitap hükümdar, dil: erkek ayna” biçiminde okunabileceğini dile getiriyor. Şair, noktalama işaretlerini, anlam katmanlarını çoğaltmak ya da azaltmak amacı ile kullanıyor. “İkiz” okumalara

açık olmasını istemediği dizelerde noktalama işaretleri kullanıyor (“Açık Dize...” 13-14).

Murathan Mungan, şiirin musikiye yaklaştığı modernlik projesinin dışında yer alıyor. Paul Verlaine’ın ve Türk şiirinde Yahya Kemal Beyatlı’nın öncülük ettiği bu modernlik projesinin dışında yer alışının en önemli nedeni, şairin sanatın “bir şeyler demek”le ilişkili olduğunu düşünmesidir. Ona göre sanat, “özünde bir ‘demek istemek sanatı’dır (“Paranın Cinleri” 8). Bu nedenle, poetikasından söz ederken, “şarkı” ya da “müzik” gibi sözcükler kullanmıyor. Yazdığı şarkı sözlerini şiir kitaplarına almayışını ise şu sözlerle açıklıyor: “[Ş]arkı sözlerimi herhangi bir şiir kitabıma almadım, ama günün birinde şarkı sözlerimi ayrı bir kitap halinde toplayacağım. Bu, benim için hiyerarşik bir sıralama değil, türsel bir sınıflamadır” (“Söz Vermiş Şarkılar” 218).

Fusun Akatlı, *Cenk Hikâyeleri*’nden söz ederken, öykülerin başarısını dilsel bir “büyü” ile açıklıyor (“Vefalı...” 152). Sevdâ Şener ise *Geyikler Lanetler* adlı oyun üzerine yazdığı yazıda, Murathan Mungan’ın tüm yapıtları için belirleyici olan “dil”in kaynağının şiir olduğunu belirtiyor: “Murathan Mungan önce şairdir, dilinde tını güzelliğine, görüntüde imgeye ağırlık verir” (26). Ramis Dara’nın deyişi ile, “genel olarak, çağrışımlarla yüklü anlatımcı bir şiir, anlatmaya dayalı bir şiir” olan (113) Mungan şiirinin dilsel bir büyüye sahip olması, şairin ince işçiliği ile ilgilidir. Ancak Mungan yazınının (olumlu ya da olumsuz) şiirsel ve dilsel başarısı, onun en önemli kaynağının ideoloji olduğu gerçeğini değiştirmiyor. Mungan, yazını ile kendini ve yaşamını meşrulaştırmak istiyor. Bunu yaparken de, şiirin ve dilin hakkını vermeye çalışıyor. “Sanat daha çok bizim anlaşılacak uğruna yaptığımız bir şeydir”

sözleri ile “bilerek ya da bilmeyerek” dikkat çektiği bir konu, özünde bir şey söylemek amacı ile üretilen bir sanat yapıtının ideolojik bir söylem içinde yer alacağıdır (“Kültürel Dünyada...” 24).

B. Şairin Uzak Akrabası: Kilidinde Dönen Anahtar

Açımlayabilirim biraz daha. Dilerseniz biraz daha
ışıklandırabilirim nesnel gerçekliği; (sizler için). Bana kendini
anlatmamış beni size anlatabilirim. Şiirlerimle sizden
kaçırdıklarımı (gecelerimi) yakınlaştırayabilirim karanlığımınla.
("Gecenin Uzun Söylevi" *Sahtiyan* 91).

Yukarıdaki şiir parçası, Mungan'ın okuru ile kurduğu ilişkinin olanaklarını gösteren bir parça. Şair, yazdığı metinler hakkında okura ipuçları vermekten kaçınmaz. Çünkü o, okuruna bir şey anlatma kaygısı taşıyan bir yazardır ve bunu açıkça dile getirmiştir.

Murathan Mungan, okuyucusunu kendi akrabası olarak görür:

“Hayattan kaçtım, sanata sığındım. Yazıyı evlat edindim, okurları akraba”
("Fazla Cesaret..." 75). "Rüzgar Kâhini" adlı şiirindeki "ey okurum/uzak
akraba/bir giz aramızdaki yangın" (67-68) dizeleri Charles Baudelaire'in *Şer
Çiçekleri*'ne bir gönderme yapması dışında, Mungan'ın okuruna bakışını
göstermesi bakımından önemlidir. Ancak Mungan'ın akrabası olarak
nitelediği okuyucusuna bakışı, Baudelaire'in "ikiyüzlü" okuyucusuna
bakışından farklıdır. Mungan, okuyucu kitlesini seçmiştir ve bu "seçilmiş"
olan okucuya hitap eder. Şair, sadık okurları olarak düşündüğü bir kitle ve o
kitlenin alımlama biçimleri ile ilgilenir. Ancak, şairin şiir kitaplarının satışı ile
kendi şiirini değerlendirme eğilimi göz önüne alınırsa, Mungan'ın "seçilmiş"

okuyucusunun seçilme ölçütlerinin niteliksel değil, niceliksel olduğu ortaya çıkar. Buna karşılık, Mungan'ın denemeleri ve okurlarına ilişkin sözleri incelenecek olursa, okuyucusunun niteliksel bir seçkinliğe sahip olduğu iddiasında bulunduğu görülür ki, burada sözü edilen iki tavır arasındaki çelişki, şairin bir "arada oluş"una daha işaret eder. Murathan Mungan, bir şair olarak, hayatını yazarak kazanabilme kararlılığı ile nitelikli okura seslenme arasında kalmıştır. Bu aradallığının yaşamındaki sonucu, "Murathan Mungan" projesinin farklı kulvarlardaki yapıtları kendi içine almasıdır.

Mungan'a göre sanatın, "özünde bir 'demek istemek sanatı' olduğu daha önce dile getirildi. Sanatın öğeleri içinde anlamın en öne çıkartılması, yazarın doğrudan okurla iletişim kurmak istediğini imler:

Benim için için biraz ayın gibiydi sanat yapmak, önemli olan eserdeki anlamın ortaya çıkarılmasıydı. Bu yüzden de onları anlatmakta ve açıklamakta yardımcı olabilecek hemen her şeyi, kendi gözümün yaşına bakmadan, başkalarının gözü önüne sermekte hiçbir sakınca görmüyordum. Daha sonra bütün bunların, kim tarafından, nasıl, hangi amaçla kullanılacağına aldırmaksızın. Sanatta hep buna inandım. ("Mehtap..." 42)

Şair, okurla bir ilişki kurmak istiyor, ancak bu ilişkinin yalnızca metin içinde kalmasını umuyor. *Soğuk Büfe* kitabında belirttiğine göre, gerçek yaşamda tanımadığı okurlarının onunla onu tanıyormuşçasına iletişim kurmasından hoşnut olmuyor ("Ben Sizin..."). Bu nedenle de pek çok söyleşisinde ve yazısında yazdıklarının kendisi olmadığını, onları kendinden yola çıkarak yarattığını dile getiriyor. "Öte" şiirinde "Temelinde 'epik bir anlatım' yatan

nesnelleştirici bir tanıklıkla gösteriyorum kendimi insanlara” (136) diyen şair, şiir ile şair arasındaki mesafeye, daha geniş bir çerçevede ise yazar ile metin arasındaki mesafeye ve metnin derinliklerindeki ideolojiye dikkat çekiyor.

Mungan, metinle yazar arasındaki mesafenin, kendi yazınında çok önemli bir öge olduğunu dile getirir. “Şiir, samimi hislerle, en içten duygularla yük boşaltır gibi kalbini boşaltmakla olmuyor” (“Aşk, Şiir...” 139) sözleri ile, teknik ve ustalıkla devreye giren bir bakış uzaklığına işaret eden Mungan, “Metne Mesafe” başlıklı yazısında, bu mesafenin okurla metin arasındaki ilişki bakımından da belirleyici olduğunu ifade ediyor (247). Bu mesafe, yazarın kendi metnine daha uzak bir açıdan bakabilmesini ve okurun metne dahil olabilmesini sağlar:

Bu aynı zamanda, okura, metnin içinde yazarın yardımı olmaksızın tek başına devinebileceği, kımıldayabileceği bir alan yaratmak olduğu gibi, metnin içerdiklerini, okurun kendisini keşfetmesini, anlamasını, görmesini sağlayan bir olanak tanımak da demektir. (246)

Şair, metnin hem yazarı hem de okuyucusu için, yazarla metin arasındaki mesafenin en baştan sağlanması gerektiğini dile getiriyor.

Murathan Mungan’a göre, yazar, okuyucusu karşısında, onun ufkunu genişletecek bir konuma sahiptir. Nitekim, “‘Halkın anlayabileceği bir dil’, aynı zamanda onun karanlığı değil midir?” (“Önlem Cümleleri” 179) sorusu ile ortaya koyduğu gereklilik, aydının ve sanatçıların halk dilinden daha zengin bir dil içinde üretmeleri gerekliliğidir. Bir bakıma, yazar, okuyucusunu dillendirir ve “Geyikler Lanetler” oyununda olduğu gibi, onun ağzına kendi dilini tükürür. Bu nedenle de yazar, dil olarak, kendi çağının sözlüğünü

yakalamak zorundadır: “Güncelin argosuna yenik düşmeden, gelgeç modaları değişimin yönü sanmadan çağımızın sözlüğünü yakalamak gerekiyor” (“Dolunay” 105)

1990 tarihli bir yazısında, “Yeni imzalara çalışıyorum şu aralar. Kendim için bile şaşırtıcı olmayı başarabilecek miyim? İçimdeki düello bitmiyor. Yazarlığımdan yeni kimlik kartları istiyorum” (“Aradan...” 102) diyen şair, okuyucusunu şaşırtmayı, yadırgatmayı, özellikle de Brecht’in sanatında olduğu gibi sarsmayı seviyor. Bertolt Brecht, Mungan’ın deyişi ile “faşizmin *doğallaştığı* bir dönemde”, faşizm doğrultusunda olan bir “consensus”la hesaplaşma çabası içinde, yabancılaştırma efektlerini izleyiciyi yanılsamanın dışına çıkartma aracı olarak kullanmıştı (“‘Consensus’...”). Mungan, okuyucusunu metin içi ve metin dışı öğelerle şaşırtmayı ister. Şaşırtmacayı, Murathan Mungan gibi, Stravinsky de bir tavır olarak kullanıyordu. Önemli çağdaş klasik müzik bestecilerinden biri olan Igor Stravinsky’yi bir “zaman gezgini” olarak nitelendiriyorlardı (Kutluk 245). Stravinsky, müzik yaşamındaki değişkenliği bir öz ile ilişkilendirdi:

Kimileri benim insanları şok etmek için yazdığımı düşünüyor.
Kimileri ise ilâhi müzik yaptığımı. Hattâ beni bu yüzden
Verdi’ye benzetenler bile var. Bunların hepsi saçmalıktan
başka bir şey değil. Hiçbiri müziğimi doğru dürüst dinlemiyor.
Bu tip insanların tek derdi beni duvara çivilemek. Ama buna
izin vermeyeceğim. Gelecek sefere daha farklı şeyler
yapacağım, eminim çok daha fazla şaşıracaklar. (246)

Mungan’ın “Egemen sınıflar için önemli olan her sınıftan insanı *bir arada* tutan *homojen* bir dünya görüşüdür” (“‘Consensus’...” 299) sözlerinden, bir

bakıma yabancılaşma ve yabancılaştırma yolları ile, Stravinsky'nin “duvara çivile[n]mek” dediği şeyden kurtulmaya çalıştığını çıkarmak mümkündür. Mungan için önemli olan şaşırtmanın kendisi değil, Stravinsky'nin ifade etmiş olduğu anlamda sıradanlıktan kaçmak, sabitleşmemeye gayret etmek ve Brecht'in sanat görüşü çerçevesinde değerlendirilecek olursa, uyanıklık sağlamaktır.

BÖLÜM III

İDEOLOJİ, BEN VE ÖTEKİ

Murathan Mungan şiiri, estetikten çok, ideolojinin öne çıktığı bir şiirdir. Şair, çeşitli zamanlarda, Louis Althusser'in görüşlerinden etkilenmiş olduğunu dile getirmiştir. Bu bakımdan, Mungan şiirinin düşünsel altyapısında, şairin, içinde yaşadığı dünyayı Althusserci "yeniden okuması" olduğu söylenebilir. Bu yeniden okuma sürecinde Mungan, "ben" ile "öteki"nin, "birey" ile "toplum" ve "sistem"in uyumsuzluklarından doğan gerilimleri değerlendiriyor. Mungan'a göre kişi, "kendisi" olarak mevcut bulunan bir "durum"dan ideolojik amaç ve aygıtlarla uzaklaştırılıp, bir başkasına dönüştürülüyor. Fakat, söz konusu olan "kendi", bir biçimde, bir yerlerde saklı duruyor. İnsanın, maskelerin ardında saklı duran bu "kendi"yi bulması ve gerçekleştirmesi gerekiyor.

A. Althusser İzleğinde Murathan Mungan Şiiri

Murat Belge, Louis Althusser'in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı kitabı için yazdığı "Önsöz"de, Althusser'in bireyleri toplumsal formasyonda belirleyici değil, belirlenen bir öge olarak ele aldığını söyler:

Althusser'e göre bir toplumsal formasyonda insanlar kendilerini önceden belirlenmiş ilişkiler içinde bulurlar. Toplumsal formasyonun pratikleri (ki bunlar *son kertede* üretici güçlerin gelişme düzeyince belirlenmiştir) içinde insanların oynayacakları roller de çizilmiştir. Bu nedenle, bir toplum, bireyler-arası ilişkilere indirgenemez. Çünkü bireyler bu ilişkilere, belirleyici özneler olarak değil, kendileri ilişkiler içinde belirlenen bireyler olarak girmektedirler². (10)

Murathan Mungan, ideoloji kavramını konu olarak kullandığı şiirlerinde, Louis Althusser'in "ideoloji" hakkındaki düşüncelerinden faydalıyor. Bu türden şiirlerin yoğunlukla yer aldığı *Metal* adlı şiir kitabındaki "Manşet" şiiri, Althusser düşüncesinin izlerinin takip edilebilmesi için uygun bir şiirdir. "Görünmeyen 'Manşet'ler Coğrafyasında Bir Kent Eşkıyası: Murathan Mungan" başlığı ile yayımlanan yazımızda, Mungan'ın, insan hayatını "belirlenmiş" bir kurgu olarak ele aldığını belirtmiştik:

Şair, başkalarınca çizilmiş hayatların, yani "Karton filmlerden yapıma bütün serüvenlerin" (103) içinden geçiyor. "Karton film" ve "yapılma" sözleri üzerinde durmak gerekir. Karton filmlerin

² Bilinci toplumsal koşulların belirlediği görüşü, Althusser için ayırdedici değildir. Nitekim bu görüş, ilkin Marx, daha sonra da pek çok Marksist düşünür tarafından dile getirilmiştir. Fakat bu durum, tezin gidişini etkilemeyecek, çünkü Althusser de aynı görüşü paylaşmakta ve bilincin toplumsal koşullarla belirlendiğini düşünmektedir. Yine de Althusser'in bireye özerk bir alan tanıdığı, toplumsal koşulları teolojik bir kavram gibi ele alarak "kader"le özdeşleştirmede göz önüne alınmalıdır.

oyuncuları yoktur, oysa normal filmlerde az da olsa oyuncuların insiyatifine kalmış bir şeyler vardır. Karton filmlerde çizer tarafından yaratılan kahramanın kendisi dahil her şeyi ‘yapılmış’tır. Böylelikle Mungan, yaşamımızın büyük bölümünün başkalarınca belirlendiğinin altını çizmiş oluyor.

(102)

Althusser’e göre fikirler, “kendileri gibi somut ve nesnel olan ‘dil’, ‘ayın’, ‘aile hayatı’ gibi toplumsal pratiklerle belirlenirler” (Belge 9). İnsanlar, ideolojiler içinde roller üstlenirler ve bu roller gereği, birbirlerini çağırabilir³ ya da çağırıldıklarını anlayabilirler (10). Bu bakımdan, kişilerin çağırıldıkları ad, taşıdıkları kimliğin özetidir (11). “İdeoloji yoluyla kendilerini özne olarak gören insanlar, aslında gerçeklikle kendi aralarındaki ilişkiyi ideoloji içinde tasarlamaktadırlar” (12). Ancak Murathan Mungan şiirinde ideolojik aygıtların işleyişinin ardında, “devlet” değil, “sistem” vardır. Şair, “Manşet” şiirinde, ideolojik aygıtların bireyi bir özne olduğuna inandırdığını ve bu sayede özet kimlikler yaratmak istediğini dile getiriyor:

[Gerçeklik ile görünüş] gerçek tamamen birbirine karışıyor ve toplum, kendine yaratılan sanal gerçeklikte neye inanması istenirse ona inanıyor: “sanal gerçeklikler için vurguna inmiş vahşet/ Gözlerimize attıkları bandın sakladığı karanlık” (103). Göze atılan bant iki anlamı birden imliyor: Birincisi suçluluk, ikincisi farkındasızlık [...] Murathan Mungan, bireyin yok edilmişinin yöntemlerinden söz ediyor. Dünyayı çekip çeviren ve düzenleyenler herkesi birbirine benzetmeye çalışıyorlar:

³ İdeolojinin öznelere çağırıp adlandırması, öznelere zaten ideoloji içinde yer almaları ile ilgilidir. Öznenin çağırıldığını anlaması, ideolojik bağlamda sahip olduğu kimliklere bağlanır.

“Pozdan putlar yapılıyor her yanda, afişlerde, ekranlarda, vitrinlerde, sokakta pozlara tapmaya zorlanıyor insanlar. Zorlandıklarını hiç anlamıyorlar” (103). Çünkü insanlara yalnızlıklarını ve kendiliklerini yaşayabilecekleri, Mungan’ın deyişi ile “Tek kişilik bir içbükey zaman bile bırakmıyorlar”. (Caner 102-03)

Louis Althusser, eğitimin emek gücünün yeniden üretimi bağlamında, kişilere emir-komuta zinciri içinde görevlerini yerine getirme yeteneği kazandırmaya yönelik bir süreç olduğunu söylüyor:

“Başka bir söyleyişle, okul (fakat aynı zamanda Kilise gibi başka devlet kurumları, ya da ordu gibi başka devlet aygıtları da) bir sürü beceri öğretiyor, fakat bunu *yönetici ideolojiye boyun eğmeyi* ya da bu ideolojinin ‘pratiğinin’ egemenliğini sağlayan biçimlerde yapıyor”. (23)

Althusser’e göre yönetici sınıfın egemenliği “söz” ile sağlanır (23). Murathan Mungan, “Kil ve Dilden yapılıyor bütün putlar” (“Magma” 15), “Sözcükler kadarını yaşarız hayatın” (“Kristal” 20), “Sözcüklerin hepsi pusu” (“Grizu” 21) dizeleriyle, dilin “belirleyici” niteliğini imleyerek, Althusser’in dile getirmiş olduğu dil, iktidar ve belirlenmişlik arasındaki ilişkiler düzlemine gönderme yapıyor. “Magma” şiirinin “Sistem iyi çalışıyor./Kil ve Dilden yapılıyor bütün putlar/Kötülük her çağda din değiştiriyor/Güncelin argosu tutsak alıyor herkesi” dizelerindeki “güncelin argosu” tamlaması, “dil”in, sistemin işleyişinde oynadığı rol belirginleştiriliyor. Ancak Mungan, “sistem” ile neyi kastettiğini açık olarak dile getirmiyor.

Althusser'in, devletin ideolojik aygıtlarının işleyişi ve bu aygıtların birbirleriyle ilişkileri hakkında söyledikleri, bu aygıtların bütün olarak bir "sistem" meydana getirdiklerine işaret ediyor. Murathan Mungan'ın "sistem" olarak adlandırdığı, Althusser'in "bölük-pörçük DİA'lar [(Devletin İdeolojik Aygıtları)] topluluğunun birliğini oluşturan şey" (36) dediği "sistem" olsa gerektir. Egemen sınıf ideolojisinin etkisi, devletin ideolojik aygıtları arasındaki "uyum" egemen ideolojinin aracılığı ile sağlanır (40). Kısacası, aygıtlar birbirine benzeyen özneler yaratırlar. Althusser'in konusu, kapitalist toplumsal formasyondur. Bu nedenle, Mungan'ın "sistem"inin kapitalizm olduğu iddia edilebilir. Mungan, "oysa buradalar ne yana dönsek tam karşımızda duran komut/Uzaktan Kumanda" dizeleriyle sona eren "Uzaktan Kumanda" şiirinde, "Çocukluğunun yüzyılları yatıyor arkeolojimizde/ Okullandırılmış İmgeler, Gizli Müfredat/Alın bağlantısı var yazılarımızda" diyerek, bir tasarımlar sistemi olan ideolojinin (Althusser 47), eğitim aygıtı ile yazgısı birbirine benzeyen, yani yaşamı önceden belirlenmiş özneler yarattığının altını çiziyor.

Mungan şiirinde, Althusser düşüncesi izleğindeki "ideoloji" kavramı, "kendisi olma" sorunu etrafında biçimleniyor. Sistem, birbirine benzeyen, yani "kendisi" olamayan özneler yarattığına göre, Mungan'ın çözüm arayışının odağında "kendisi olma" sorununun bulunması tutarlıdır. Kendisi olabilen ya da kendini gerçekleştirebilen birey, sistemin "uyum"a bağımlı işleyişi içinde bir varlık gösterebilir:

uyumculuğa karşı tehdit

şiirlerimizde gizlenen Grizu Anlam

cesaret biraz daha cesaret

kavuşacak kendini gerçekleştirmenin koşullarına

geçmişten getirdiği varlığı gözden çıkaran [...]

dünyayı değiştirmenin sıfır noktası:

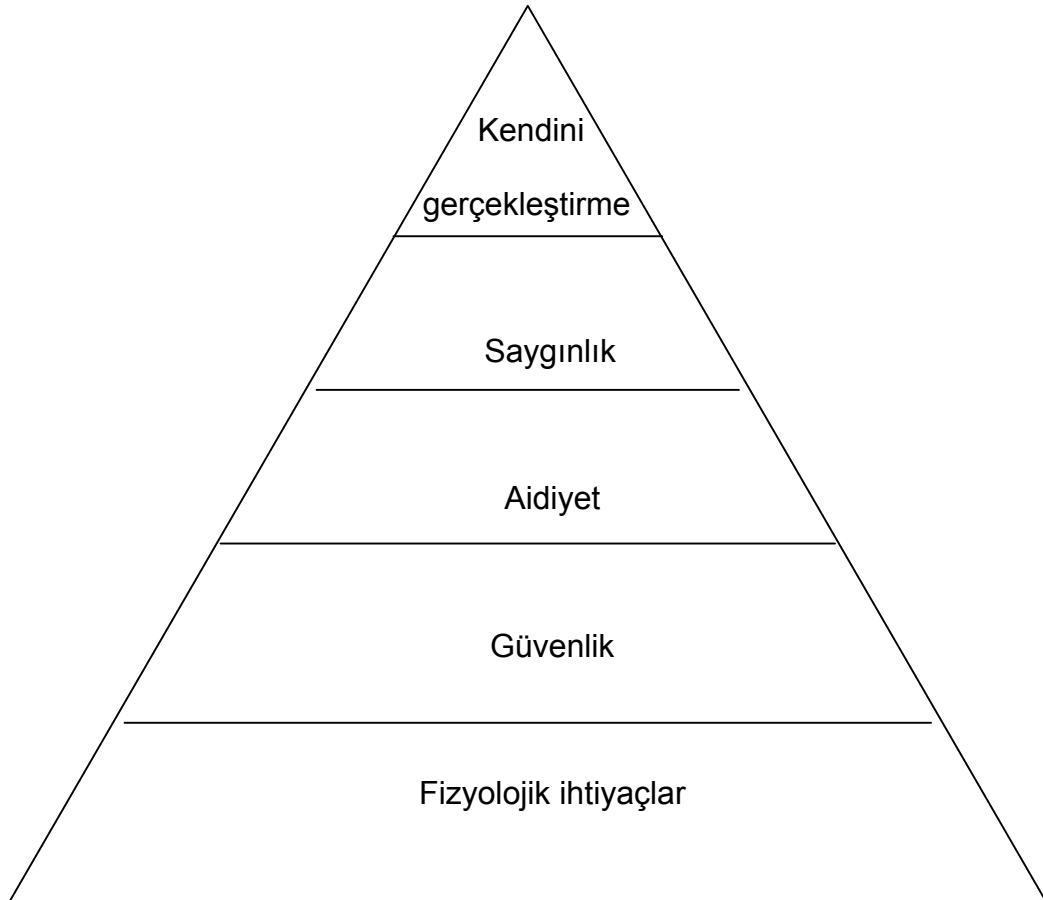
atom çekirdeği acı:

kendini öldürmanın somut kutupları arasındaki çekim ("Magma"

16-17)

Aynı şiirin "varlığımızı boşaltan anonim sistem" (16) dizesinde, sistemin dışında kendini gerçekleştirmenin bir varlık meselesi olduğu dile getiriliyor.

Abraham Maslow, insan ihtiyaçlarını hiyerarşik olarak sıralamaya sokar ve insanın kendini gerçekleştirme ihtiyacının, en önemli beş ihtiyaçtan biri olduğunu dile getirir. Maslow'a göre insan ihtiyaçları hiyerarşisi aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir:



Bu bakımdan, Murathan Mungan'ın, insanın en önemli beş ihtiyacından biri olan “kendini gerçekleştirme” ihtiyacını yapıtlarına konu ederek, ideolojik aygıtların insanın en son temel ihtiyacına karşılık gelen güdülerini de kontrol altına aldıklarına dikkat çektiği söylenebilir. Murathan Mungan şiiri, ideolojik belirlemeler ve yönlendirmelere bir “karşı duruş” olması nedeni ile “ideolojik”tir.

Cihan Oğuz, “Murathan Mungan ve ‘Metal’” başlıklı yazısında, *Metal*'in “tarih-birey-gelecek üçgeni kapsamında sorgulanan somut hayatın, bir kez konu edinilen nesnenin *içeriden* bakışla dile getirilmesi sonucu oluşturulmuş bir yapıt” olduğunu söylüyor (93). Oğuz, Mungan'ın “Sayaç” adlı şiirinde, “metal hayatın eleştirisi”ni yaptığını dile getiriyor: “Murathan Mungan, eleştirdiği dünyanın jargonuyla o dünyaya oklarını fırlatı[yor]” (93). Oğuz'un “metal hayat” tamlaması ile adlandırdığı, Louis Althusser'in “toplumsal formasyon” olarak tanımladığı oluşumun pratiğidir, ancak “toplumsal formasyon”un yalnızca kapitalist üretim tarzını gündeme getirmektedir. Oğuz, *Metal*'de, Mungan'ın “asıl özlediği dünyanın sesini” taşıdığını söylüyor (96). Bu bakımdan kitap, Mungan'ın varolan sisteme karşı geliştirmiş olduğu tavrın irdelenebilmesi için de bir kaynak teşkil ediyor:

kanla geçirdiler ellerine tüm iktidarlari
kanla alınsın ellerinden
çekinmeyin vahşetin estetiğinden
vardığımız yerde iki şey kaldı geriye
bir intikam bir de affedilmeyen (“Affedilmeyen” 59)

Murathan Mungan'ın fikirleri Althusser'in düşüncelerinden beslenmiştir ("İyi Yolculuklar" 214). Nitekim, "'Kurulu düzenin' bir parçası olarak ezber davranışların, öğretilmiş hayatların insanı" olmak düşüncesi ("Gençlik ve Cinsellik" 254), Althusser'in dil, eğitim ve belirlenmişlik hakkındaki görüşlerine paraleldir. Bu düşüncenin izleri Mungan'ın denemelerinde de görülür: "Büyürken, ya da büyüme sandıkları düzene eklemlenme sürecini yaşarken, içlerindeki şairi ve düş kurabilme gücünü öldürüyorlar. Geleceklerini öldürüyorlar" sözlerinde andığı insan tipi, Althusser'in söz ettiği toplumsal formasyonun kapitalist üretim tarzı katmanında "belirlenen" insan tipidir. Mungan'ın öykü ve oyunlarında da sıklıkla rastlanan ergenlik sorunsalı da bu çerçevede düşünülmelidir.

Leyla Burcu Dünder, *Cenk Hikâyeleri*'ndeki öykülerin "ergenlerin 'erkekliğe kabul törenlerinin' ve geçmişte kalması gereken çocukluğa, hattâ kadınlığın simgelediği doğaya da yabancılaştırılmalarının anlatı[ları] olduğu"nu söylüyor (9). Doğayı simgeleyen dişil ilkenin yabancılaştırılması, doğanın, yani kişinin "kendisinin" kendisine yabancılaştırılması anlamına gelir:

"Ökkeş ile Cengâver"ın yakın okumasına geçilebilir şimdi. İki yakın arkadaş olan Ökkeş ile Cengâver'ın yaşlarının on beşi bulmasıyla, "erlik"lerinin töreyle sınanmasının da zamanı gelmiştir. Yapmaları gereken, dostluklarını bir kenara bırakıp birbirlerini "avlamaktır". Anası Ökkeş'e bunu bir oyunmuşçasına algılayıp arkadaşını yakalamasını söylese de Ökkeş için "[b]u bir oyun değil bir zulüm"dür. (9)

Ökkeş ile Cengâver'in "erkek" olduklarını ispatlamaları için, artık kendilerinin bir parçası olan dostluklarını bir kenara koymaları gerekmektedir. Bu, kişilerin kendilerine, doğalarına yabancılaştırılmalarıdır. Annesinin Ökkeş'e bunun bir oyun olduğunu söylemesi, gerçekleşenin bir tür "kendisi olmama" oyunu olduğuna işaret eder. Bu oyunda çocukların "kendileri" değil, "erkek" olmaları gerekmektedir. Okuyucunun dikkati, erkekliğin bir "oluş"la değil, "toplumsal bir "rol"le ilgili olduğuna çekilir.

Hakkı Engin Giderer, "Murathan Mungan'ın Sanatı" başlıklı yazısında, Murathan Mungan'ın "tarihi, felsefi, mitolojik, sosyolojik ve psikolojik" sorunları açıklamaya çalıştığını söylüyor: "Toplumcu şiir geleneğinden yararlanır, şiirin dışına çıkma pahasına, anlatmak istediklerini anlatmakta kararlıdır. Yer yer bir bilim adamı tavrıyla soluk alan bir şair kimliği kullanır" (83). Giderer, bu sözlerini desteklemek için "Ölümler Vakti Seviştığımız Vakit" şiirinin aşağıdaki bölümünü örnek olarak sunuyor:

Her toplum kendi kadavrasını tanımanın büyük ve zorlu
sınavlarına bu meydanlarda sokulmalıdır. Okunaksız sınav
kağıtları, halkın toplu halde resim çektirmesinden korkanların
göğsüne asılmalı, ve evrilmesnin gazabından korkan insan
topluluklarına artık bir tarih diye anlatılmalıdır. (83)

Oğuz ve Giderer, Murathan Mungan'ın "eleştirel" bir şiir yazdığı konusunda hemfikirdirler. Mungan şiiri bu bakımdan ideolojik bir yük taşır. Şair, kendi deyişi ile "Althusser'i, Gramsci'yi ve benzerlerini/dikkatle izleyen ve bunlardan kendine/sırmalı dizeler biçen bir Dîvan şairi"dir ("Ahmet ile Murathan" 32). Ancak şiirlerinde "sistem" eleştirisi yapmakla yetinmez; aynı zamanda okuyucusunu kışkırtmayı da dener. "Sayaç" şiirinde, "Şimdi sıra sende/İmge

olma oğlum insan ol/Sol kaşını kazıt ilk önce/Birkaç uçuruma takıl/Çükünü göster birkaç kişiye rahatla” sözleriyle okuyucusunu mevcut düzenin dışına taşmaya çağırır.

B. “Ben” Karşısında Bir Düşman Olarak “Bendeki Öteki”

Birdenbire, öteki, canı çıkarılmak, nefret edilmek, baştan çıkarılmak için değil; anlamak, kurtarmak, özen göstermek ve saygı görmek için artık. İnsan Hakları’ndan sonra, Öteki Hakları’nın ilan edilmesi gerekirdi. Zaten bu yapıldı da: Evrensel Farklılık Hakkı. Ötekini politik ve psikolojik olarak anlama orjisi⁴; hattâ ötekinin artık olmadığı yerde onu diriltmek. Eskiden Öteki’nin olduğu yerde, Aynı ortaya çıktı. (Baudrillard, “Farklılık Melodramı” 130)

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılabilceği gibi, insanlar ya da toplumlar “aynılaştıkça” bir “öteki”nin varlığını gereksinirler. Baudrillard, “Ötekinin yalnızca ruhsal ve toplumsal dostluk partneri olarak değil, yazgı olarak da bir biçimi var mıdır” sorusundan yola çıkarak, “öteki” kavramını sorguluyor ve ötekiliğin bir “farklılık” olmadığını söylüyor (132): “Efendi kölenin ötekisi midir? Sınıf ve güç ilişkileri terimleriyle, evet. Ama bu karşıtlık indirgeyicidir”. Aynı düzlemde, cinsiyetler arasında bir ötekilik varsa, bu ötekilik, farklılaştırıcı

⁴ Orji: “Orji, tam da modernliğin patladığı andır; her alandaki özgürlüğün patladığı andır: Politik özgürleşme, cinsel özgürleşme, üretici güçlerin özgürleşmesi, yıkıcı güçlerin özgürleşmesi [...] Tüm temsil ve karşı-temsil modellerinin göklere çıkarılması. Bu tam bir orjidir; gerçeğin, ussalın, cinselin, eleştirel ve karşı-eleştirelin, büyümenin ve büyüme krizinin orjisidir. Nesne, gösterge, ileti, ideoloji ve zevklere ilişkin her türlü sanal üretim ve aşırı üretim yollarını katettik [...] ORJİ BİTTİ, ŞİMDİ NE YAPACAĞIZ?” (Baudrillard, “Orji Sonrası” 9-10).

cinsellik kuramıyla ilgilidir. Baudrillard’a göre “ötekilik” varolan değil, yaratılan bir durumdur.

Zeynep Sayın, Murathan Mungan şiirindeki “öteki” kavramından bahsederken, Lacan’ın “öteki” hakkındaki düşüncelerini aktarıyor:

[K]işinin kimliğine bir Öteki üzerinden ulaştığını düşünür Lacan; bu Öteki, kişinin aynada gördüğü kendi imgesidir ve onun isteklerine göre bu imgenin kimliklendirilmesi gerekir. Dolayısıyla kendinden bağımsız bir kimlik değildir Öteki; kendiyle bağlantılı olduğu sürece önemlidir; çünkü amaç, kimliğin kendini tasdik etmesidir. Bilindiği üzere Nergis, kendini kimliklendirebilmek için kendi imgesine gereksinen kimlik tipinin en belirgin örneğidir. Ne var ki kişinin aynada gördüğü kendi imgesi hem kendidir, hem değildir. Kendidir, çünkü ayna kişinin kendini yansılamaktadır; kendi değildir, çünkü kişinin kendisi aynanın karşısında aynaya bakmaktadır. Demek ki aynadaki yansıması kendiyle hiçbir zaman tümüyle örtüşemeyecek, kendi imgeleriyle karşılaşamayan nergisvari insanlar sürekli hayal kırıklığına uğrayacaklardır. Bu yüzden kendilerinden olmayanı ötekileştirmektedir kendilerini imgeleri üzerinden tanımlayan kimlikler, çünkü Öteki’lerin kendilerine benzemesini istemekte, çünkü kendi imgeleriyle örtüşmek istemektedirler. (117)

Sayın’a göre “Öteki Mithosu”, Murathan Mungan’ın politikasının ve poetikasının anlaşılabilmesi bakımından önemli bir şiirdir. Sayın, Mungan şiirini Lacan düşüncesi ile ilişkilendirebilmek için “ayna, mithos ve öteki/özgeçmişin vazgeçilmez elementleri/Ayna. Anayurdu ayna hepimizin.

İçinden çıkıp kavuştuk dile/ve eyleme geçtik, ve kendimizi sınıadık/ağır taşlar koyduk kişiliğimizin köşelerine” dizelerini örnek olarak veriyor (116). Ancak Mungan, Lacan düşüncesinde verili bulunan “öteki” bilgisini, “kendisi olma” sorunu çerçevesinde, Baudrillard ve Althusser’in görüşleri paralelindeki düşüncelerini dile getirmek için, psikolojik olmaktan çok, sosyolojik olan bir bağlamda kullanıyor. Althusser’e göre, dilin önemli bir “belirleyici” olduğuna daha önce değinilmişti. Mungan “Öteki Mithosu”nda, dilin bu niteliğini öne çıkartıyor:

Eğilip bakarsanız aynaya

Siz çoktan gitmişsiniz

Yerinizde sözcükler

Böyle zamanlarda sözcükler

Bütün bir hayatın yerine ikame eder (49)

Şiirde söz edilen ayna, iktidarın kişiye kendisini tanımladığı görüntüyü veren “ayna”sıdır: “sözcükler kalır geriye/cam kırıklarına saklanmış/az ışıklı odalarda sözcükler/Ayna: anlam ve görüntü için sırlanmış kiler” (48). Bu bakımdan ayna ya da dil, bireyin karşısında, kendisi olmasına engel teşkil eden bir metafordur; imge öznenin yerine geçer: “Sözcükler. Büyülenmiş, içi doldurulmuş, bekletilmiş, kullanılmış,/anlamı çoğaltılmış, yani sizin/yerinizi bekler, diye/öğrendiğiniz/Bütün sözcükler yaşamı çaldı sizden/Aynadaki sandığınız şimdi bütün hayatınızı temellük eder” (50). Sözcüklerin bütün niteliklerinin edilgin eylemlerle verilışı, “iktidar” kavramının vurgulanması içindir. Bu sayede, “sürçmeye başlar Dil sandığınız tekerlemeler” (53) dizesinin, Althusser düşüncesi bağlamında, “tek kişilik koro” (53) tamlaması ile birlikte Baudrillard’ın “aynılaşma” kavramı ile ilişkilendirilebilmesi mümkün

olur. İktidar için bir ideolojik aygıt olan dil, tek kişilik korolar yaratmıştır. Kendini gerçekleştiremeyenler için ya da bir başka söyleyişle, iktidarcı “belirlenenler” için “öteki” olamaz: “çok yaşar/çabuk ölür/ilk tuttuğu sipere tüm bir hayatın kalesinin inşa edenler/ayna silinir, mithos biter/ gider öteki [...]Öteki: çoktan eskimiş bir metafor, Dostoyevski’yi ve onu izleyen sonrakileri anımsamak neye yarar şimdi?” (55).

Nüket Esen, “Murathan Mungan’ın İki Hikâyesinde ‘Ben’ ve ‘Öteki’” başlıklı yazısında, “ben” ile “öteki” arasındaki ilişkiyi Emmanuel Levinas’ın düşüncesinden yola çıkarak inceliyor. Esen, Levinas’ın düşüncelerini şu sözlerle özetliyor:

İnsanın kendisinin, “ben”in tüm dünyaya hâkim olma isteği, totaliter bir dünya görüşüne yol açar. Oysa [...] “öteki”ne yönelme bu totaliter “ben”i yıkacaktır [...] “Öteki”ni var etmek “ben”in sadece kendi isteklerini tatmin ederek yaşamasını önleyecek, benliği kendinden kurtaracaktır. “Ben”, “öteki” için var olmayı öğrendikçe, “öteki”nin varlığı [...] “ben”in insan olmasını sağlayacaktır. Levinas’ın ahlak anlayışı tam da bu noktada yatmaktadır: “Ben”in “öteki”ne yönelmesi, “öteki” için varolması. Levinas’a göre insan ancak bu yolla [...] sonsuzluğa ulaşabilir [...] “Öteki”ne duyulan arzunun, onunla tek olmayı istemenin imkânsızlığı onunla yakınlaştıkça daha çok ortaya çıkar. Yakınlaştıkça “ötekinin başkalığı, ulaşılmazlığı daha açık görülür. (76-77)

Esen, bu düşüncelerin ışığında, “Binali ile Temir” ve “Ökkeş ile Cengâver” öykülerini değerlendirir. Leyla Burcu Dünder da “Dumrul ile Azrail” öyküsünü

aynı görüş çerçevesinde ele alır. Dumrul, dişi imgesini terk etmiş bir kişidir (50-51). “‘Bilinmek isteyen’ dış ‘Mutlak Güç’ uyarı olarak çayı kurutmuştur” (alıntılayan Dünder 52). Kısacası Dumrul, “belirlenmiş”tir. Ancak, Azrail’le karşılaşmalarından sonra, Dumrul, Azrail’in, Azrail de Dumrul’un rolünü üstlenir. Azrail ile Dumrul, bir bakıma “yer değiştirirler”. Azrail, can alıcıdır; yani iktidardır. Dumrul, kendi canına karşı bir can aramak zorunda kalışı ile birlikte, kendisi için canını verecek kişinin Azrail’i olma rolünü üstlenmiş olur. Dumrul’un yeri artık “iktidar” sathındadır. Azrail, Dumrul’un yerini ona aşık olarak alır. Kendisine aşık olan Dumrul, Azrail olur. Azrail de kendine, artık Azrail’in kendisi olan Dumrul’a aşık olur. Bu şekilde, Dünder’in deyişi ile, “ölüm saçan Azrail’in ölümsüzlüğü, ölümsüzlük peşindeki Dumrul’un ölümüyle yer değiştirecektir” (56).

Murathan Mungan yazınında “öteki”, çoğunlukla insanın kendisi olmayan, ancak kendisi sandığıdır. “Öteki”, bireye “kendisi” olarak dayatılan, bir özne olduğu yanılsamasını yaratan, ideolojik olarak “belirlenmiş” kimliktir. “Öteki”nin varlığı bireyin kendisini tanımlaması ve gerçekleştirilmesi ile ilgilidir. Murathan Mungan şiirindeki “öteki” kavramı, Baudrillard’ın “aynılaşma” kavramı üzerine söyledikleri ile ilişkilendirilebilir. Gerçekte bir “öteki” yoktur; formasyonlar ötekileri yaratırlar. Hegel’e göre “[d]aha önce efendi ile köle arasında bölüşülen ikizleşme, şimdi tek bir [benlikte] toplanmıştır”:

Bu yeni [bilinç] kendi kendinin *çifte* bilinci olduğunu bilen bilinçtir; kendini özgürleştiren ve değişmeyen, kendiyi özdeş ve kendi başını döndüren, kendini yoldan çıkaran: kendinin bu çelişik doğasının bilincidir [...] Mutsuz Bilincin kendisi, bir öz-bilincin ötekine bakışıdır ve her ikisi de kendisidir [...] Şu halde

burada düşmanı yenmenin gerçekte yenilmek anlamına geldiği bir savaş durumu vardır ki, bilinçlerin birinde kazanılmış zafer ötekinde yitiriliyordur. (alıntılayan Koçak 15)

Düşmanı yenmenin bir tür yenilgi de olduğu düşüncesi, Mungan şiirinde sıklıkla görülür. Av ile avcının yer değiştirmesi, Mungan şiirinin en belirgin durum-imgelerinden biridir. “Metal” şiiri, bireyin “öteki”sinin kendi bedeninde yaşayan bir kimlik olduğunun vurgulandığı bir örnektir. Şiirde, “yer değiştiriyor içimde bütün kişilikler/tek başıma oynadığım çin ruleti [...]/aynı anda işliyor/kaatil ile maktûl arasındaki en kısa yol [...] /dans bittiğinde birimiz ölecek [...] /tek kişilik düello bir metal tango!” dizeleri, avın da avcının da aynı kişi olduğunu imler. “Öteki”nin “kendi” ile ilişkilendirildiği dize, “tek kişilik düello” tamlamasının verildiği son dizedir (11). Mungan, “Soğuma Eğrisi” şiirindeki “kendi kanımdan düşmanlar yarattım kendime/içimi yaşamak istedim delilik pahasına” (61) dizeleriyle, toplumsal formasyonun başat üretim tarzının dayattığı kimlikle “ben” arasındaki gerilime işaret eder.

İktidar, bireyin aynada gördüğü kimliği, bir ideolojik aygıt olan eğitimle yaratır. Amaç, toplumun ve bireyin kontrol altında tutulabilmesidir. Sigmund Freud, kontrol mekanizmasının en önemli aracının “yaratılmış” ve insan doğasına ait olmayan bir “suçluluk duygusu” olduğunu söyler:

Katı üstben ile hâkimiyeti altındaki ben arasındaki gerilime suçluluk duygusu deriz; bu, kendini cezalandırılma gereksinimi şeklinde dışa vurur. Yani uygarlık, bireyin tehlikeli saldırganlık arzusunun üstünden, bireyi zayıf düşürerek, silahsızlandırarak ve bireyin, tıpkı ele geçirilmiş bir şehirdeki işgal kuvvetleri gibi,

bir iç merci tarafından gözetlenmesini sağlayarak gelir.

(“Uygarlığın Huzursuzluğu” 79)

Eğitim aracılığı ile yaratılan “etik”, bireyleri Baudrillard’ın deyişi ile, aynılaştırır. Murathan Mungan, *Sahtiyan*’daki “Tarih Kirmeni” şiirinde, “ne çok şey unutuldu/hep bir olduk/bir örnek” dizeleriyle, iktidarın bu politikasına gönderme yapıyor.

C. Ruh Ele Geçiren Maskeler

Romantik tiksintiler, toplumdan nefret, çöle duyulan özlem, tıpkı sürü ruhunda olduğu gibi, çoğu kez *Ötekî*’ne duyulan hastalıklı bir ilgiyi gizliyor yalnızca. (Girard, “‘Üçgen’ Arzu” 33)

Ramis Dara, “Maskeli Balo ve Onun Müdavimleri” başlıklı yazısında, Murathan Mungan’ın, *Kum Saati* adlı şiir kitabında “bireyselleşememiş-bireyselleşemeyen kişi sorunsalı”nı işlediğini söylüyor (115). Dara’ya göre, kendi olamayan, fakat kendi olabilme aşamasına gelmiş bulunan kişiler maskeyi gereksinir. Susan Sontag, Dara’nın görüşüne ters düşecek fikirler öne sürüyor; ona göre maskenin taşıyıcısı, “kendisi olma” aşamasına gelmiş bir kişi değildir: “Hemen hemen her durumda, görünüş tarzımız, varoluş tarzımızdır. Maske *yüzdür*” (“Biçem Üzerine” 23). Mungan şiirinde, Sontag’ın tümcesinde ifade bulan düşüncenin izleri vardır. Maske, Mungan’a göre de insanın kendi yüzü ile yer değiştirmiş, insanın “kendisi” olmuştur: “nereye kaçsak soyunup kendimizden/artık bizi kabul etmiyor içimizdeki mağaralar” (“Korsan İlişkiler” 65). Murathan Mungan, maskenin takılması ile taktırılması arasındaki ilişki ile de ilgilenir. Türk filmleri ile ilgili “Kezban

“Şimdi Nerede?” başlıklı yazısında, insanların maske takmalarını av ritüelleri ile ilişkilendiriyor:

İlkel toplumların, kabile insanların, düşman belledikleri, avlamak istedikleri, öldürdüklerinde güçlerini devralmak istedikleri hayvanlara benzemeye çalışmalarına, yüzlerini öyle boyayıp, onların seslerini taklit etmelerine çok benzeyen bir süreç izliyor bu filmlerdeki kişilerin kimlik kazanma eğrisi. (30)

Filmlerde fakir kızın “yüksek sosyete”ye dahil olarak intikam aldığını dile getiren Mungan, böylesi bir durumda aslında “kötü”lerin galip geldiklerini söylüyor. Maskenin, bilerek ve isteyerek takıldığı durumlarda bile, aslında dayatılmış olduğunun altı çizilmiş oluyor böylece (31). Şairin “İdeoloji ve Teknoloji” başlıklı yazısında alay ettiği kavramsa, bir tür toplumsal maskedir. Mungan, bu yazısında, üretici olmayan toplumların, üretici toplumların kimliklerini taklit etmeye çalışarak içine düştükleri durumların komikliğini anlatıyor. Maske taşıyan bireylerin de, toplumların da trajedilerinin kökeninde bu komiklik vardır. Henri Bergson, maske ile trajedi arasındaki ilişkiyi, kılık değiştiren kimsenin içine düştüğü komik durumla açıklar. Ona göre, genel olarak, kılık değiştiren kimse komik bir duruma düşer (29). Komik durum, durumun içinde bulunan, yani kılık değiştiren kişi için trajiktir; çünkü komik durumun içine kılık değiştirmeyi “seçtiği” için düşmüştür.

Elias Canetti, “Figür ve Maske” başlıklı yazısında, maskenin korkutucu niteliğinden bahseder:

Maske ciddiye alınınca, hiç kimsenin onun arkasında neyin bulunduğunu bilmemesi gerekir. Maske çok şey ifade eder,

ama daha fazlasını saklar [...] izleyici, maskenin sakladığı
bilinmeyenden kuşkulandır ve korkar. (371)

Mungan'ın "Bu Kitapla Hain Bir Yazar Olduğumu Fark Ettim" başlıklı söyleşisinde yer alan "Kimlik ile imge, imge ile görüngü, imaj ya da ikon dedikleri şeylerin iç içe geçtiği bir çağda yaşıyoruz" sözleri, maskenin yalnızca bireyle değil, her şeyle ilgili olduğuna işaret eder (54). Şiirinde, üzerinde ısrarla durduğu asal çatışma gerçeklik-görünüş çatışmasıdır. "Maske", her şeyi "olduğundan başka" göstermekle kalmaz; zamanla her şeyi belirler ve "olduğundan başka" oldurur. Mungan'ın "Tasavvur" başlıklı yazısında "görüntü bombardımanı" üzerine söylediği sözler, Elias Canetti'nin maske ile ilgili sözlerini ideolojik olarak yaratılmış görüntüler ile ilişkilendirir:

Çağımızın dört bir koldan akan görüntü malzemesi, bizlere bir bakış derinliği kazandırmaktan çok, görsel bir hipnoz yaratıyor. Görüntü bombardımanından uyuşmuş gözler artık hiçbir şey görmez oluyor. Kimi zaman gerçekler görüntülerle kaplanarak saklanıyor; yani görüntüler göstermeye değil, saklamaya yarıyor; kimi zaman da görüntülerin hızı, akışı ve yoğunluğu, artık hiçbir gerçeklikle baş edilemeyeceği duygusu uyandırana, bu görüntüler karşısında herkesi çaresiz ve kayıtsız kılana kadar bombardımanını sürdürüyor [...] Sonuçta gözlerimizi yumup da, içimize baktığımızda hiçbir şey görmez oluyoruz. (77-78)

"Opium" şiirinin "maske kırıcıları çıkıp gelseler şimdi sabaha/uyumuş şarkıların başında bulurlar herkesi/hiçbir şey değil artık hiçbir şey" dizelerinde vurgulanan, hiçbir şeyin "kendisi" olmadığıdır. "Kendi düşlerimizi

başkalarının filmlerinde/görünce tanıyoruz” dizeleri, “Vietnamlıların Vietnam’ı” başlıklı yazı ile birlikte okunduğunda, şeylerin kendileri olamayışlarının, bir dayatma sonucu olduğu ortaya çıkar. Yazıda, insanların, Vietnam’ı, Amerikan filmlerinden ve Amerikalıların bakış açısı ile öğrendikleri anlatılıyor. Düşlerin bile başkalarınca belirleniyor oluşu, herkesin kendinden başkası olduğunu imliyor:

hepimizde başka biri olmanın gizil gücü
pozlarımız pürüzleniyor durduğumuz resimlerde [...]
hem çok tanıdık, hem bu biz olamayız
şarkıları ve giysileri çabuk çabuk değiştiriyoruz. (63)

Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı kitabında, insanda bir ölüm dürtüsü olduğunu ve bu dürtünün kararlı hâle geçme isteği ile ilişkilendirilebileceğini söylüyor: “Bütün yaşayanların *içsel* nedenlerle öldüğünü, inorganik olana geri döndüğünü hiç istisnası olmayan bir deneyim olarak kabul edersek, sadece şunu söyleyebiliriz: “*Tüm yaşamın hedefi ölümdür*” (“Haz İlkesinin Ötesinde” 48). Bu yüzden, “organik yaşamı cansız duruma geri döndürmek görevini üstlenen bir ölüm dürtüsü”nden söz etmek mümkündür (“Ben ve İd” 99). Heinz Kohut’a göre, “kendisi olmamak”, insan için hayatta kalma zorunluluğunun dayattığı bir dönüşümün sonucudur:

İnsanın toplumsal çevresindeki her değişim onu yeni uyum hedefleriyle karşı karşıya bırakır; yeni bir uygarlığın doğuşu denilebilecek böylesine büyük değişimlerin insana yönelttiği talepler de tabii ki özellikle büyük olacaktır. Yeni çevrede hayatta kalmasını güvence altına almak için insanın belirli psikolojik işlevlerinin yalnızca fazladan çalışması değil, aynı

zamanda (burada birkaç kuşağın görevini düşünüyorum)
insanın ruhsal örgütlenmesinde hâkim konuma gelmesi de
gerekmektedir. İnsanın başarı ya da başarısızlığını, aslında
psikolojik anlamda hayatta kalmasını ya da ölümünü
belirleyecek olan, uyum göstermesini sağlayan yapıları
yaratabilmesi ya da yaratamamasıdır (ya da daha çok, var olan
yapıları güçlendirebilmesi ya da güçlendirememesidir). (216-
17)

Mungan, “Opak” başlıklı şiirinde, Kohut’un “uyum” kavramını, “gündeliği
yerine getirmek” sözleri ile karşılıyor: “gündeliği yerine getiren ölümlü
nesne/onu bizden geleceğe kaçırıyor/kendinin başka’larıyla yer değiştirerek
görünüyor/ilerliyor, her yere vesikalık gövdeler bırakarak”. Gündeliği yerine
getiren nesnenin “ölümlü” oluşu, “maske ölmek isteğidir” (“Maske”) sözü ile
birlikte okunursa, Mungan yazınında “kendisi olma” sorununa ilişkin
yorumların desteklendiği görülür.

Murathan Mungan yazınında “kendisi olmamak” bir tür ölümdür. Şair,
“Maske” şiirinde “kendisi olmama” sorununu işliyor. “Maske ölmek isteğidir
sevgilim” dizesinin teorik açılımı, Freud’un ve Kohut’un düşüncelerinin
sentezlenerek, birer önerme hâline getirilmesini gerektiriyor. Açılımın
mantıksal işlemi şöyle yapılabilir: Birinci önerme, Kohut’un sözlerinden çıkan
“Kendisi olmamak toplumca dayatılmış bir zorunluluktur” önermesidir. İkinci
önerme, Freud’un “İnsan ölmek (ya da kararlı hâle gelmek) ister”
önermesidir. Hipotez ise Mungan’ın dizelerinde saklıdır. Kendisi olmamak,
ölmek isteğidir. Bu istek zorunlu bir istektir, yani dürtüdür. Fakat bu dürtü,
başkalarınca dayatılarak varolmuştur.

Kohut, çağımızın “tehlikeye düşmüş kendilik çağı” (224) olduğunu söylüyor:

Batılı insanın önde gelen psikolojik sorununun suçluluk duygusunun egemen olduğu aşırı uyarım ve çatışma alanından içsel boşluk, tek başınalık ve kendini gerçekleştirememeye tanımlanan bir alana kaydığı görüşünden hareketle kendilik bozukluklarının bugün daha önemli bir duruma gelip gelmediğini sorguluyoruz. (225)

Ancak Kohut’un “kendi” tanımı ile Mungan’ın “kendi” tanımı örtüşmüyor.

Kohut’a göre, “içinde yaşadığı dünya değişirken insan da değişmektedir” (209). Bu nedenle “kendi”, öldürülen bir şeydir; Mungan yazınında ise “kendi” zaten “olan” ve bir yerlerde “saklı duran” bir şeydir.

René Girard, *Don Kişot*’tan bahsederken, romanın iki kahramanının arzularının aslında başkalarından alındığını iddia ediyor: “Don Kişot ve Sanço öyle temel, öyle özgün bir hareketle *Öteki*’nden arzularını ödünç alırlar ki bunu tümüyle *kendileri* olma iradesiyle karıştırırlar” (25). Murathan Mungan, *Murathan’ 95* adlı kitabının “Geçerken Söylenmiş Sözler” bölümünde, ödünç arzuların insanları sistem içi rollere kilitlediğini söylüyor: “İnsanlar, diyelim, hem sisteme inanmıyorlar, sistemin kendilerine yüklediği rolleri eleştiriyorlar, sistemin ve bu rollerin değişmesi gerektiğini söylüyorlar. Ama öte yandan bu sistemde kilitlendikleri roller içinde mutlu bir çözüm arıyorlar” (366). Mungan, bunları dile getirirken, “iyimser” olduğunu söylüyor. Şairin iyimserliği, Zeynep Sayın’ın “Murathan Mungan ve Suskunluğun Sözcükleri” başlıklı yazısında işaret ettiği çelişkinin ortaya çıkmasına neden oluyor. Sayın, Mungan yazınının, ancak devingenlikle gerçekleşebilecek bir idealin, yerleşik yapıya

özgün niteliklerle kurulmasını arzulayan bir yazın olduğunu söylüyor (114-16).

Girard'a göre gerçek bir inanç dönüşümünde kahraman, zafere yenilgiyi kabul ederek ulaşır. *Kırmızı ve Siyah*'ın kahramanı için zafer, umutsuzluğun içindedir:

Bu kez söz konusu olan sahte değil gerçek bir inanç dönüşümüdür. Kahraman yenilginin içinde zafer kazanmaktadır; zafer kazanır çünkü artık çaresizdir; ilk kez umutsuzluğunu ve hiçliğini görmek zorundadır. Ama bu çok korkulan bakış, gururun ölümü olan bu bakış, onun kurtuluşudur. (235)

Murathan Mungan'ın iyimserliği, değişmemiş olarak özde duran "kendi"nin varlığına ilişkin inancı ile ilgilidir. "Kendi", Mungan için "dönüşecek" bir olgu değil, "bulunacak" bir kavramdır.

BÖLÜM IV

İDEOLOJİK OLARAK CİNSİYET VE CİNSELLİK

Murathan Mungan şiirinde “cinsiyet” ve “cinsellik” ideolojik yükleri ile birlikte değerlendirilmesi gereken kavramlardır. Nitekim Mungan, “Ten” başlıklı yazısında, kendi yazınında cinselliğin ideolojik olarak düşünülmesi gerektiğini anlatmıştır. Mungan şiiri, Jean Baudrillard’ın görüşleri çerçevesinde okunduğunda, “cinsel” bağlamda bir “yeniden okuma” olduğu ortaya çıkar. Fakat şair, Baudrillard’ın “protezler” hakkındaki görüşlerini, Louis Althusser’in düşünme yöntemi süzgecinden geçirerek, bu görüşlerin ideolojik katmanlarını öne çıkartmış ve şiirlerine taşımıştır.

A. Kendini Gerçekleştirme Olanağı Olarak Ten

Murathan Mungan şiirinde en çok kullanılan sözcüklerden biri “ten” sözcüğüdür. Bununla beraber, “ten” sözcüğünün çağrışım yükünü taşıyan “gövde” ve “beden” gibi sözcükler de sıklıkla görülür. Sözcüğün, insan gövdesini saran bir tabakayı, yani “deri”yi ve cinselliği çağrıştırmayı dışında,

bir de ideolojik yükü vardır. Mungan'ın sözleri, “ten” sözcüğünün ideolojik yükünü açıklar:

Hem bir “arzu”, hem de bir yasak nesnesi olarak değer kazandığı çağrışım tarihiyle birlikte, birdenbire üzerinde nice iktidar çatışmasının yaşandığı bir mücadele kavramı oluverir. Kendi halinde masum bir sözcükken, ansızın egemen söylemin günah nesnesi de olabilir. (“Ten” 20)

Mungan şiirinde “ten”, “kendisi olma” sorunu çerçevesinde ideolojik bir katman kazanır: “Çünkü gerçekte ne sanıldığı gibi, çıplak göz diye bir şey vardır, ne de çıplak ten; ikisi de giyiniktir, toplumsal tarih ikisini de giydirmiştir” (20). Mungan, gövdenin kuşatılmışlığını, “azalmış ferman” şiirinde yer alan “kimi tarih kamu kara zulmüne/gövdenin takibi sıradağlar kuşatır” dizeleriyle işliyor. Dizelerde yer alan “kamu”, “tarih”, “zulüm”, “kuşatmak”, “gövde” ve “takip” sözcüklerinin çağrışımları, toplumsal tarihin “ten”i giydirmesine ilişkin alıntı ile yorumlanabilir. Şair, “hadramut'ta bir gece” şiirindeki “giysi ne zaman yayılır tene” dizesiyle aynı ilişkiler düzlemine gönderme yapar. “Ten”, insanın “kendi”sini gerçekleştirebilme olanağıdır:

Genel olarak dokunmak, kendi gövdemizi sevmekle başlayan bir şey. Onu tanımakla, keşfetmekle. Kendi gövdesini sevmeyen, kendi gövdesine gereken özeni göstermeyen biri, bir başka gövde nasıl mutlu edilir bilmiyor; çünkü kendi gövdesinin keşfine de çıkmamıştır; çıkmaktan ürkmüştür. Çünkü gövdenin olanakları, baskıcı toplumlarda ilkin o gövdeyi taşıyanları tehdit eder. Bu yüzden de her beynin içine düzenin bir bekçisi

yerleştirilir. İnsan, kendine gözetletilir. (Mungan, “Dokunmak”
252)

John Berger’e göre, çıplaklık bizi sıradanlaştırdığı için ona ihtiyaç duyarız (“Bakış ve Cinsellik” 60-61). İnsanın bu anlamda bir sıradanlaşmaya ihtiyacı vardır. Cinselliğin ve gülmenin en aza indirildiği bir toplum, psikolojik patlamasını şiddet yolu ile gerçekleştirir. “Ten” sözcüğünün ideolojik yükü, cinsel söylemler sonucunda ortaya çıkmıştır. Cinsel söylemi belirleyen öğelerin başında resmi politikalar gelir (Foucault 31). Murathan Mungan, yazınında egemen cinsel söylemin içinde “kendisi” olmaya çalışan bireylerin gerilimini işler. Şair, yalnızca şiirleriyle değil, düzyazılarıyla da bu gerilimi anlatır. Örneğin, “Yılan ve Geyiğe Dair” öyküsünde bu gerilimin izleri sürülebilir: Necdet eşcinselliğini tümüyle kabullenememiş, evlenmek üzere olan biridir. İlhan, Necdet’in yaşadıklarını önceden yaşamış ve atlatmış, fakat Necdet’le bunları tekrar yaşamak zorunda kalmıştır. Necdet’in çelişkileri İlhan’la ilişkisini zor bir duruma sokar. Çelişkileri ve kendisi ile yüzleşememesi nedeni ile İlhan’ı terk etmek ister; çünkü İlhan onun eşcinselliğinin aynasıdır. Sonunda İlhan, Necdet’i boğarak öldürür. Necdet’in kişiliği, kendisine tarihçe ve toplumca dayatılmış bir kimlikle, içinde varlığını duyduğu bir kimlik arasında kalmış ve ikiye bölünmüştür. Bir karşıcinsel olarak evlenecek olgunluğa erişmişken, bir eşcinsel olarak olgun davranamaz. Winnicott bu durumu “kişinin iç ruhsal gerçekliği” ile ilişkilendiriyor:

Kişiliğin bölünmüş öteki cinsiyet parçası genellikle belli bir yaşta kalır ya da büyüse bile yavaş yavaş büyür. Buna karşılık kişinin

iç ruhsal gerçekliğinin gerçekten yaratıcı yönleri olgunlaşır,
birbiriyle ilişki kurar, yaşlanır ve ölürler”. (102)

Ancak, Mungan yazını çerçevesinde bir değerlendirme ile, Winnicott’un saptaması dönüştürülecek olursa, “içselleştirilmiş” ya da “içselleştirilmesi sağlanmış” bir ruhsal gerçeklikten söz etmek gerekir. Cinsel söylem bu içselleştirmeyi sağlar.

Mungan, edebî bir benzetme yaparak, “ten”i dünya ile birey arasındaki sınır olarak ele alıyor ve onu bu bağlamda “gövde” ve “beden”den ayrı bir yere koyuyor:

“Gövde”, “beden” gibi sözcükler, biyolojik varlığımızın bir bütün olarak birçok işlevini birden anımsatma görevini üstlenerek, onun tek tek özelliklerini belirsizleştiren daha kalabalık bir anlam ağı kurarken, ten, daha çok cinsellik ve arzu içeren bir gönderme ve çağrışım alanı yaratarak, özel olan ile kamusal olan arasında ince bir zar haline gelir. Toplum ile iç benliğimiz arasındaki uç sınırdır. (“Ten” 21)

“Ten” sözcüğü, Murathan Mungan yazınında “arzunun, insana içkin karanlığın olduğu kadar, cinsel politikanın bir kavramı olarak da” kullanılır (21). Foucault “Modern toplumların özgüllüğü cinselliği gölgede kalmaya zorlamaları değil, cinselliği *tek* giz olarak öne çıkarma yoluyla, kendilerini sürekli ondan söz etmeye zorlamalarıdır” (“Söylem’e Kışkırtma” 41) derken, her cinsel söylemin ideolojik bir strateji ile beslendiğinin de altını çizmiş olur. Bu nedenle, Mungan şiirinde cinselliğin ve “ten”in işlenişinin de ideolojik bir yük taşıması çok doğaldır.

Murathan Mungan, “gümüşali” şiirinde yer aldığını söylediği, “seyreldi tenim sahtiyan tarih” dizesiyle ten ile tarih arasındaki ilişkiye dikkat çekmek istiyor (“Ten” 22). *Erkekler İçin Divan* kitabında yer alan “gümüşali” şiirinde ve şiirin *Doğduğum Yüzyıla Veda* kitabında yer alan örneğinde bu dize bulunmuyor. Dizenin doğru adresi “alacânım” şiiridir (*Erkekler...* 12). Ten ile tarih arasındaki gerilim, Mungan’ın “ten”e gönderme yaptığı şiirlerin çoğunda görölüyor:

Ten ile ilgili birçok şiirimde, tenin doğası ile toplumsal tarihin bize giydirdiği ikinci doğamız arasındaki gerilimli, karanlık bölgeye ışık ve ima düşürme amacı görölür. Bunlara ilişkin yazdıklarım, teni örgütlemeye çalışan toplumsal hayatın kadrolaşmış kavramlarıyla, tenin çağrısı arasındaki zıtlığı vurgulayan bir cinsel politikanın izdüşümleriyle anlamlanır. Haz yasakları zemini üzerinde yükselen toplumsal hayatın, arzuyu bulanıklaştırdığını, teni kilitlediğini, ham doğamızı tanınmaz ettiğini söyler. (“Ten” 22)

Murathan Mungan bu sözleriyle “ten” ile “toplum” arasındaki ilişkinin, bireyin kendisi olabilme savaşı ile ilişkili olduğunu ve gerilimin kişinin “ham doğa”sını tanıyamaz duruma gelmesinden kaynaklandığını dile getiriyor. “ODA” şiirinde yer alan “şimdi bir özdeyişe azalan/şakalar ve kelimeler/bizi başka kıyılara getirdi/başka kıyılara getirdi [...] / kırık pusulalarla dolu ceplerimiz/birkaç dövme soyunmuş yerlerimizde” (49) dizeleri, insanın cinselliği ile kültürün, tarihin ve dolayısı ile söylemin ilişkisine dikkat çekiyor. Kuno Fischer şakalarla kültür arasındaki ilişkiyi “entelektüel krallık” kavramı çerçevesinde açıklıyor:

Tüm ruhsal dünyamız, düşünce ve yargılarımızın entelektüel krallığı, dış gözlemin bakışları önüne serilmez, resimsel ve görünür bir biçimde imgelenemez bile, ve de kendi yasaklamalarını, zayıflıklarını ve bozukluklarını—sıkıcı ve gülünç bir zıtlıklar hazinesini—içerir. Bunlara vurgu yapmak ve estetik açıdan önemli kılmak için yalnızca nesneleri doğrudan imgelemekle kalmayan, kendisi de bu imgelere yansıyor onları belirginleştirebilen bir güce gereksinim vardır: Düşünceleri aydınlayabilecek bir güç. Bu türden tek güç *Yargılama*'dır. Bir espri gülünç bir zıtlık üreten bir yargılamadır; karikatürde sessiz bir rol oynar ama ancak yargılamada özel biçimini ve açığa çıkmanın özgür evrenini kazanır. (alıntılayan Freud, "Giriş" 42)

Murathan Mungan, pek çok şiirinde, tarih içinde "gövde"nin lanetlendiğinin altını çizer. Baskılar, insanın kendisini gerçekleştirebilmesine engel olurlar. Mungan, baskı karşısında insanın takındığı tavrı "maske takmak" ya da "giyinmek" eylemleri ile simgeliyor: "ten simyacıları,/belirlenmişliğin geçit vermez kültüründe/ecinli duyguların usta yorumcuları!/mayınlanıyor insan tabiatının öğretilmiş kanunları/arka sokakların gerilla günlüğünde/kutsal olan ne varsa dağılıyor/kendinizle rolünüz arasındaki o kanlı mesafede" ("Damalı Giysi" 50). Şair, bu dizelerde ideoloji ile cinsellik arasındaki ilişkiye gönderme yapıyor. Louis Althusser, toplumsal oluşumlar içinde insanların kendilerini önceden belirlenmiş ilişkiler içinde bulduklarını söyler (Belge 10). Mungan, "belirlenmişliğin geçitvermez kültüründe" dizesinde, Althusser'in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı eserindeki düşüncelere gönderme yapıyor. "Ten" in toplumsal mücadele

alanında yer alan bir kavram olduğu daha önce belirtilmişti. Bu nedenle, “arka sokakların gerilla günlüğünde/kutsal olan ne varsa dağılıyor/kendinizle rolünüz arasındaki o kanlı mesafede” dizeleri bir yandan bir mücadele alanı olarak cinselliğe gönderme yaparken, bir yandan da “kendi” ve “rol” sözcüklerinin vurguları ile Mungan şiirinde cinselliğin “kendisi olma” sorunu çerçevesinde kurulduğu iddiasını desteklemiş oluyor. *Sahtiyan*’da yer alan “Okunaksız Kapı” şiirinin “uzun dokunmalarla biraz kendimim” dizesi de aynı ilişkiler düzlemine gönderme yapıyor. Nitekim, cinsellik ile Mungan şiirinin başat ideolojik sorunu olan “kendisi olma” sorunu arasındaki bağlantı, “dokunmak” ve “kendi” sözcüklerinin ilişkilendirilmesi ile imlenmiş oluyor

Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*’nde, baskının bir tür varlık olumsuzlama olduğunu söylüyor:

Baskının özelliği; onu basit bir ceza kanununun yasaklarından ayıran bu olmalıdır. Baskı hem yok olma hükmü gibi bir işleve sahiptir, hem de bir susma emri, varolmayışın olumlanması ve dolayısıyla da tüm bu konularda söylenecek, görececek ya da bilinecek hiçbir şey olmadığının tesbiti biçiminde işler. (“Biz Viktoryenler” 10)

Althusser’in insanın ideolojik olarak belirlenmiş ölçütlerle yetiştirildiği iddiasına (22-23) paralel olarak, Foucault “en ufak bir gerçek kırıntısı”nın bile siyasal koşullanmaya bağımlı olduğunu dile getiriyor (11). Bu bakımdan, Murathan Mungan’ın cinselliğin bir mücadele alanı olduğu iddiasına paralel düşünceler öne sürüyor. Ancak Foucault’ya göre, yalnızca cinselliğin kendisi değil, cinsellikle ilgili söylemler ve bu söylemlerin dışında kalan beyanlar da ideolojik bir mücadele alanı içinde yer alıyor: “Bu dili konuşan, belli bir

noktaya değin iktidar dışında kalır; yasayı iter, biraz olsun gelecekteki özgürlüğü müjdeler. Günümüzde cinsellikten söz ederken başvuru olan görkemin nedeni budur” (12-13).

Murathan Mungan şiirinde cinsellikten söz edilirken, dilde bir sadeleşme, standart dile yakınlaşma görülür. Bu durum, bir bakıma Foucault’nun “görkem” sözcüğü ile vurgulamaya çalıştığı, bir tür öne çıkarma ve ıspat etmeye yönelik bir “insanın gözünün içine sokma” hâlidir.

Suskinluğun kendisi, söylenenin reddedildiği ya da adını komanın yasaklandığı şeyler; işte tüm bunlar söylemin mutlak sınırı, yani bu söylemin kesin bir sınırla ayrılmış olduğu öbür taraf olmaktan çok, söylenmiş şeylerin yanında onlarla birlikte ve bütünsel stratejiler içinde onlara oranla işleyen öğelerdir.

(Foucault, “Söylem’e Kışkırtma” 33).

Murathan Mungan, şiirlerinde cinselliği açıklıştırarak ya da “doğallaştırarak” cinsel baskıyı kuran otoriteye karşı bir söylem içinde yer almaktadır.

Omayra’da yer alan “Göçebe” şiirindeki “erkeğin sütünü bıraktığın/tuzlu dudaklarım/ardından bu şiiri mırıldanıyordu sana” ya da “Omayra” şiirindeki dudaklarımdan sızan erkek sütünün karabüyüsüyle/sevgilim, oluyorsun” dizeleri ile şiirine pornografik öğeler sokan şair, *Yaz Geçer*’de yer alan “Terastaki Havlu” öykü-şiirinde, “doğallaştırma” ya da “kanıksatma” diye niteleyebileceğimiz bir gizli söylem içinden, şiirin kişilerinden birine “İlk kez bir erkeğin tenine dokunma isteği duyuyorum içimde” tümcesini söyletir. Şiirin diğer kişisi ise, söz edilen “doğallaştırma” projesi içinde, “Dokun öyleyse” diye yanıt verir (30). Bu sayede, şiirin öyküsü, resmi cinsel söylemin dışında,

cinsel tercihi çoğunluktan farklı olanın “sıradan” olduğu, yani hor görülmediği ya da yüceltilmediği bir söylemin içinde kurulmuş olur:

Oysa güneşin batışını izlemek gibi
kendiliğinden bir birlikteliğe dönüştü paylaştığımız şeyler
Birbirinden kamaşmaya başlamıştı tenlerimiz
dokunmasan da yanındaki gövdeyi duymanın şiddetine
dönüşmüştü aramızdaki çekim
tenin çağrısı hazırды kendisine kurulan bütün tuzaklara
O akşam terastaydık gene. Gün çoktan batmıştı. Çamaşırlar
asılıydı, uzaktan şarkılar geliyordu ve kekik kokuları. Nedense
her zamankinden başka bakıyordun bana. Sonra usulca dedin
ki:
“İlk kez bir erkeğin tenine dokunma isteği duyuyorum içimde.”
Benim için yaz başlamıştı.
“Dokun öyleyse,” dedim. (“Terastaki havlu” 30)

B. Protezler ve Aşırı Göstergeler

Bugün artık bir tür yapay yazgıya teslim edilen eşeyli bedenin
mutasyonunu izlemek ilginçtir. Bu yapay yazgı
transseksüelliktir. Yapay yazgıyı doğal düzenden bir sapma
anlamında alıyoruz. Transseksüeli de anatomik cinsel değişim
anlamında değil (sadece bu anlamda değil), travestinin en
geniş anlamında, cinsiyet göstergelerinin yerine başkasını
koyma oyunu anlamında ve cinsel farklılığın önceki oyunun

tersine, *cinsel kayıtsızlık oyunu* anlamında alıyoruz.

(Baudrillard, “Hepimiz Transseksüeliz” 17)

Jean Baudrillard’a göre, bundan böyle insan bedeninin yazgısı, proteze dönüşmektir. Baudrillard, “Hepimiz Transseksüeliz” derken, insanın, fiilen değişime uğramış bir varlık olduğu gibi, simgesel olarak da transseksüel olduğunu söylüyor (17). Çünkü cinsellik, “teatral” bir aşırılık içinde kaybolmaktadır. Bunun nedeni, cinsellikle politikanın iç içe geçmişliğidir (18). Aşırı cinsellik göstergeleri, arzudan kurtulma stratejisinin ürünleridir. Söz konusu strateji, “yasaklama yoluyla farklılığı çökerten eski geleneksel cezalandırma yönteminden çok daha etkili bir stratejidir” (19). Uygulamanın sonucunda, “[k]endisi olmak gelip geçici bir performansa dönüşür, yarını yoktur, yalın bir dünyada büyü bozulmuş bir özenticiliktir” (20).

Jean Baudrillard, “Başkalığın Estetik Cerrahisi” başlıklı yazısında, “transseksüellik” kavramını örneklerle açımıyor ve konuyu “öteki” kavramı ile ilişkilendiriyor. Ona göre, çağ “öteki”ni üretme çağıdır. Artık asıl sorun, ötekini öldürmek, yok etmek, baştan çıkarmak, ona karşı çıkmak, onu sevmek, ondan nefret etmek ya da onunla yarışmak değil, onu üretmektir. “Öteki”, modern çağ için bir üretim nesnesidir. “Başkalık” artık bir yazgı olarak yaşanamaz; bu nedenle, “öteki”ni “farklılık” olarak üretmek gerekir (45). Bu yüzden, “sonuçta, kadını gereğinden fazla gösteren bir dişiliğin icadı söz konusudur” (47). “Öteki”nin bu türlü üretimi, ideolojiktir; ırkçılık ve onun yeniliklere koşut olarak ırkçılığın günümüzde yeniden körüklenmesi bu üretimle ilişkilidir (48-49). Cinsel beden yazgısı, yapay bir yazgıdır; bu bakımdan, Louis Althusser’in deyişi ile “belirlenmiştir”:

Cinsel beden, günümüzde bir tür yapay yazgıya mahkûm edilmiştir. Bu yapay yazgı da trans-seksüelliktir. Anatomik anlamda değil de daha geniş travestilik anlamında trans-seksüellik; yani cinsiyet göstergelerinin yer değiştirmesi üzerine kurulu oyun ve (daha önceki cinsel farklılık oyununun tersine) *cinsel farksızlık oyunu*, cinsel kutupların farksızlaşması ve haz olarak cinselliği umursamama anlamında trans-seksüellik. Cinsellik hazza yönelmiştir (bu, özgürleşmenin nakaratıdır), trans-seksüel olan ise—ister cinsiyet değiştirme biçiminde olsun, isterse de travestilerin giyim, morfoloji, davranışlar veya karakteristik göstergelerle oynamaları biçiminde olsun—yapaylığa yönelmiştir. Her halükârda, söz konusu işlem ister cerrahi isterse de göstergesel olsun, ister göstergeleri isterse de organları içersin, protezlerle karşı karşıyayız; ve bedenin yazgısının protez haline gelmek olduğu günümüzde, cinsellik modelimizin trans-seksüellik olması ve trans-seksüelliğin her yerde baştan çıkarmanın odağı haline gelmesi mantıklıdır.

(Baudrillard, “Trans-seksüel” 26-27)

İnsanların transseksüellikleri, tıpkı zaman içinde evrim geçirebilirlikleri gibi, bir potansiyeldir; bu nedenle simgesel olarak herkes transseksüeldir. Cinsellik ve politika, aynı tasarının parçalarıdır. Jean Baudrillard, insanların “artık yalnızca maske taşıyan” politika travestilerine dönüştüklerini söylüyor. Sigmund Freud’un cinsel ideoloji üzerine yaptığı saptamalar artık geçerliliğini yitirmiştir. Freud, iktidarın cinselliği yalnızca bir “üreme aracı” (ya da üretim gücünün yeniden üretimi) olarak onayladığını söylüyordu:

[H]erkes için geçerli tek bir tür cinsel yaşam talebi, insanların cinsel bünyelerindeki doğuştan gelen ya da sonradan edinilmiş eşitsizlikleri gözardı eder; insanların hayli büyük bir kısmını cinsel zevkten yoksun kılar ve böylece de ağır bir haksızlığın kaynağı haline gelir. Normal, yapısal olarak engellenmemiş kişilerin bütün cinsel ilgilerinin hiçbir kayba uğramadan açık bırakılmış kanallara akabilmesi bu tedbirlerin başarısı olarak görülebilir. Ama dışlanmaya uğramamış olan zıtcinsel genital ilişki, meşruluğun ve tekeşliliğin kısıtlamaları ile daha da zedelenir. Günümüz uygarlığı, cinsel ilişkiye ancak bir erkekle bir kadın arasındaki tek, çözülmez bağlanma temelinde izin verebileceğini, cinsellikten kendi başına bir haz kaynağı olarak hoşlanmadığını ve buna yalnızca insanların üremesi için şu ana dek alternatif bir kaynak bulunamadığından tahammül ettiğini açık bir şekilde ortaya koyar. (“Uygarlığın Huzursuzluğu” 61)

Michel Foucault’ya göre de, eşcinselin laneti, onun üreme yolu ile iş gücü sağlayamamasından kaynaklanır (“Sapkın Yerleştirme” 42). Bu bakımdan, Foucault’nun görüşünün Freud’unkine paralel olduğu düşünülebilir; ancak Foucault, “Modern toplumların özgüllüğü cinselliği gölgede kalmaya zorlamaları değil, cinselliği *tek* giz olarak öne çıkarma yoluyla, kendilerini sürekli ondan söz etmeye zorlamalarıdır” (“Söylem’e Kışkırtma” 41) sözleriyle, Baudrillard’ın görüşlerine yakın bir çizgide durmaktadır. Nitekim, “protez”ler de böyle bir aşırılaştırmanın ürünleridir. Cinsellik, artık bir tür ters baskı altındadır ve bir meta olarak pazara (ya da dolaşıma) girmiştir. Baudrillard’ın örnekleri porno film yıldızı Ciciliona ve popüler müziğin en

tanınmış şarkıcılarından Michael Jackson'dır. Günümüz Türkiye'sinde cinselliğin bir meta olarak dolaşımda olduğuna ilişkin örnekler, Sisi ve Fatih Ürek olabilir.

Sigmund Freud, insanın daha önce tanrılarda idealleştirdiği arzuların gerçekleştiğini ve her insanın bir tanrıya dönüştüğünü söylüyor:

İnsan eskiden beri bir mutlak güç ve bilgi ideali oluşturmuş, bu ideali tanrılarda cisimleştirmiştir. Kendi arzularına ulaşılmaz görünen—ya da kendisine yasak olan—ne varsa hepsini bu tanrılara atfetmiştir. O halde diyebiliriz ki, bu tanrılar kültürel ideallerdi. Şimdi ise insan bu ideale erişmeye çok yaklaşmış, neredeyse kendisi tanrı haline gelmiştir. Tabii ki, insanlığın genel yazgısı ideallerine ulaşmasına ne kadar izin verirse: Hiçbir zaman tümüyle ulaşılmamış, kimi açılardan tamamen başarısız olunmuş, başka açılardansa kısmi bir başarı elde edilmiştir. İnsan, deyim yerindeyse, bir tür protezli tanrı haline gelmiştir. Yardımcı organlarının tümünü kuşandığında hayli muhteşemdir; ama bunlar kendi bedeninin bir parçası değildir.

(50)

Freud da, Jean Baudrillard gibi, “protez” benzetmesini kullanıyor. Murathan Mungan yazınında da, insanın protezli bir transseksüele dönüştüğü düşüncesi sıklıkla işleniyor. Mungan'a göre, insan için asıl sorun biyolojik ya da cinsel kimlik değil, ideolojik kimliktir (“Rock Hudson ile Güner Ümit” 111). Türkiye’de “erkeklik”, kişinin imgesel olarak kuşandığı bir protezdir. Bu nedenle erkeklik, sınanması ve sürekli olarak korunması gereken tehlikeli bir “silah”tır: “Erkeğin egosu çabuk yara alıyor. Trafikte biri onu solladı mı,

erkekliğine dokunuyor. Bu kadar çabuk dokunulan bir erkeklik, zaten tehlikeli bir erkekliktir” (113). Mungan için “erkeklik” bir ideoloji (114) ve bir sistemdir (“Muhterem Nur ya da Neriman Köksal” 120). Şair, “Erkek Travesti” başlıklı yazısında, imgesel protez kuşanmış erkeklerin “travesti” olduklarından söz ediyor:

Erkek travesti, aslında erkek olup da kadın kılığında gezen kişi demek değildir. Erkek travesti, erkekliğini sonuna kadar götürdüğünde, artık hiçbir inandırıcılığı kalmayan “erkek kılığındaki” erkek demektir. Her hali ayna karşısında çalışılmış gibidir [...] Erkek travestinin biyolojik cinsiyeti sahiden erkek olduğundan travestiliği de hemen anlaşılır. (324)

Aynı kavramlar, kadınlar için de kullanılmaktadır. Travestiliğin ya da transseksüelliğin Baudrillard kaynaklı tanımlarından yola çıkan Mungan, bir “erkek”le bir “kadın” arasındaki ilişkinin heteroseksüellikten çıkıp heteroseksüellik travestizmine dönüştüğünü dile getirir (325). Çünkü “kadın” (ya da “kadın travesti”), kadın kılığına giren erkeklerin imgesini protez olarak kullanmaktadır:

Biyolojik cinsiyeti kadın olduğu halde, daha çok kadınsı görünmek adına, kadın kılığına giren erkekleri taklit eden kadınların bulunduğu memleketimizde, —ki, televizyonda rastgele üç beş kanal gezseniz, on dakika içinde bu çeşit kadınlardan seçkin bir katalog düzersiniz—, erkek travestilerin travestiliği kolay anlaşılır elbet. Çünkü kadınlık hipertrofisine uğramış kadın kılığındaki kadınların sayısı da hayli kabarıktır

Ülkemizde ve onlar da bu “kadın travesti” halleriyle, “erkek travestilerin” tamamlayıcısı olurlar. (325)

Bu bağlamda “travestilik”, Mungan şiirinde bir “kendisi olma” sorunu çerçevesinde işleniyor. Şair, “Abdal ile Feodal” şiirindeki “İnsan tabiatı dedikleriye/yalnızca bir Travesti gerçekliği/bize giydirdikleri” dizeleriyle, Althusser yöntemi ile bir Baudrillard okuması yapıyor (22). “Travestilik”, iktidarca giydirilen kimlikle, “insan tabiatı” olarak tanımlanan bireyin “kendisi”si arasındaki gerilimin vurgulanması için, ilk harfi büyük olarak yazılıyor. Özellikle “Damalı Giysi” ve “PUNK LADY ile ÜMMİSÜBYAN” şiirleri, travestiliğin ideolojik okumasına imkân tanıyan şiirlerdir. Bu iki şiir, iktidarın ya da “sistem”in yarattığı “kendisi olamayan” bireyin yaşadığı gerilimin “okuma”larıdır.

Erendiz Atasü, Murathan Mungan’ın öykülerinin “feodal ahlâkın erkekçi ve erkeksi yapısının hodbin ve hoyrat kofluğunu gözler önüne” serme denemeleri olduğunu söylüyor (254). Mungan, “Damalı Giysi” şiirindeki “nicedir hayatla kendimiz arasında/gayri meşru bir Görme Biçimiyken/Travesti Gerçekliği” dizeleriyle, travestiliğin bir görme biçimine dönüştüğüne işaret eder (42). John Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında, “Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler” diyor (8). Görme biçimleri gelenekseldir ve geçmiş, “[e]yleme geçerken içinden bir şeyler çekip çıkarttığımız bir sonuçlar kuyusudur” (11). Mungan, bu söz konusu dizelerde Jean Baudrillard’a gönderme yaparken, “Travesti Gerçekliği”nin bir görme biçimine dönüştüğünü söyleyerek, onun görüşlerine katıldığını göstermiş oluyor. Şiirin devamındaki “sırtınızdaki damalı giysi/sürekli buruşarak dönüştürüyor/Fetişizmin Tarihini” dizeleri, “Öteki

Mithosu”nun “yaşam çıplak. siz giyinik. Utanırsınız” (55) dizesiyle birlikte okunduğunda, giysinin yapaylığının, onun “damalı” oluşuyla birlikte, ideolojik bir katman kazandığı görülür. “Damalı Giysi”, bir strateji oyunu olan “dama”ya gönderme yapmaktadır. Bir protez olan damalı giysi, tarihte dönüştürücü bir etkiye sahiptir; çünkü “görüntü”ler üzerinde “stratejik oyunlar” oynanmaktadır. Mungan, “Bütün oyunların bütün kahramanları!/bir Büyük Harfin eşiğindeyiz/İşte Maskeleriniz!/giysileriniz, fetişleriniz/giyinerek eskittiğimiz” dizeleriyle, bir strateji oyununa gönderme yaptığını vurgular (“Damalı Giysi” 44). Şair, “Erkekliğin ve erkeğin fetiş haline geldiği bütün kurumlar ve feodal yapıların tümü kendiliğinden eşcinsel müesseseleridir” sözleriyle, “erkeklik”in yapay bir fetiş ögesi olduğuna dikkat çeker (“Geçerken Söylenmiş Sözler” 360). *Omayra*’da yer alan “Gömlekler” ve “Ceketler” şiirleri de erkekliğin “giyinen” bir fetiş olduğu düşüncesine gönderme yapan şiirlerdir. Söz konusu yapaylık, yani “giysi”nin bir protez oluşu, “kendisi olamamanın” gerilimini yaratır. Bu yüzden, Mungan’ın öykülerinde sıklıkla işlenen ritüeller, “Damalı Giysi” şiirinde de gerilimin nedeni olarak gösteriliyor:

ölümü bir maske olarak yüzünde taşıyan herkes
kim sizden daha iyi anlatabilir ki
Giysi Ritüellerini,
kurbanlar, boyalar, süslerle
yaşanan
acı çekmenin ayinlerini. (45)

İktidar, “kimliklerini maskelerine gömenler”in, “elyazması” alinyazılarına “ayna tutar” (46). Althusser yaklaşımı ile, insanların belirlendiği ve Baudrillard

yaklaşımı ile, bu belirlenmişliğin “travestilik” olduğu, “Damalı Giysi” adlı şiirin temel ideolojik savıdır.

Mungan, “Ben Aşkı Yazıyorum” başlıklı yazısında, kendisinin “[ç]insiyetçi ideolojiyle ödeşmenin savaşını vermiş biri” olduğunu ve “kadın ya da erkek ideolojileriyle özdeş bir ilişki” yaşamadığı için farklı bir görme biçimi olduğunu söylüyor (“Ben Aşkı Yazıyorum” 56). Gerçekten de Mungan, “Damalı Giysi” şiirinin sonunda, iktidar karşıtı bir söylem içinde yer alıyor ve okuyucuya “kendisi olması” önerisinde bulunuyor: “ey bakışları apoletli travestiler!/sırtınızda damalı giysiler [...] haydi gidin aynalara gömün maskelerinizi/ve kendiniz olarak dönün geriye” (51). Şiirde, Jacques Lacan’a, doğrudan adını vererek de gönderme yapan (47) Mungan’ın bu dizeleri, bir Lacan okuması ile değerlendirilecek olursa, önerisinin, öznenin, kendi yerini işgal eden imgesi ile yeniden yer değiştirmesi olduğu söylenebilir.

“PUNKLADY ile ÜMMİSÜBYAN” şiirinde, kadınlığın fetişleştirilmesine ve “kadın travesti”lere yapılan göndermeler vardır. Şiir, Lacan okumasına açık bir “ayna” metaforu ile başlar: “aynı aynanın çıkıp içinden/dağılır sokaklarına/hali,/vakti,/yerinde/iki kadın/biri punklady/öteki ümmisübyan” (52). İki kadının acıları, kendileri olmayışlarındandır:

şimdi ardına döndükçe
aynaya bakan her kadın
biraz punklady
biraz ümmisübyan
çekilen bunca ağrı
ne kadının, ne erkeğin kendine kavuşamamasından. (60)

“Kadın”, “mistik ve kozmetik bakışları”nı protez gibi “giyinmiştir” (60).

Örneklerle gösterildiği üzere, Murathan Mungan şiirinde erkeklik ya da kadınlık, “kendisi olma” sorunu çerçevesinde işlenmiştir. Şiirler psikanalitik okumaya açık yükler aşımaktadırlar; ancak şairin asıl “hesaplaşma düzlemi” ideolojiktir.

C. Erkeklerin Giydiği Kaytan Bıyıklı Ceketler

Leyla Burcu Dünder, “Töre Eleştirisiyle Erkekliğin Yıkılışı” başlıklı yazısında, ataerkil toplum yapısının beraberinde getirdiği sınamaların, yani erkekliğin şiddet göstererek kanıtlanması ritüellerinin, çocukluktan erkekliğe geçişin zorunlu bir basamağı olduğunu vurguluyor:

Böylece ergenler o zamana dek dahil oldukları kadınlar topluluğundan ayrılacak ve “erkekler kulübü”ne kabul edileceklerdir. *Cenk Hikâyeleri*’ne bu açıdan bakılırsa, buradaki öykülerin ergenlerin “erkekliğe kabul töreninin” ve geçmişte kalması gereken çocukluğa, hattâ kadınlığın simgelediği doğaya da yabancılaştırılmasının anlatısı olduğu görülür. (9)

Carl G. Jung’a göre, “bir erkeğin bilinçdışı bütünleyici bir dişi ögeyi, bir kadının bilinçdışı ise bir erkek ögeyi barındırmaktadır. Jung, bunları *anima* ve *animus* olarak adlandırır” (Fordham 65). Ne erkek tamamen “erkek”tir, ne de kadın tamamen “kadın”dır. Erkekteki “gizli kadınlık”, onun “anima”sıdır (66). Toplumsal düzene uyum sağlayan kişi, “kendisi”ni bastırır:

Aslında bütün olan şey, kabul edilemez ve aşağı olarak görülen eğilimlerin geri plana itilmesi ve unutulmasıdır. Ancak bu eğilimler yetişkinlerin içinde yaşamayı sürdürürler. Bu unutma

olayı genellikle o kadar başarılıdır ki, sonunda görüldüğümüz
gibi olduğumuza inanırız. (59-60)

Uygarlaşma süreci, toplum içinde kullanılması gereken maskeleri üretmiştir.
Jung bu maskelere “persona” diyor. Persona, ilişkilerimizi, “iyi giysilerin
biçimsiz bedenleri güzelleştirmesi gibi, daha hoş kılar” (61).

Murathan Mungan şiirinde Jung psikolojisinin “veri” olarak değeri
vardır. Mungan’ın asıl sorunsallaştırdığı, kişinin eril ve dişi öğeleri bir arada
taşıması değil, toplumsal formasyonların, söz konusu niteliklerinden birini
abartması için kişiye dayattığı roller ve bu rollerin hayata geçirilmesinde aracı
olan ritüellerdir. Mungan’a göre, gerekli olan toplumla uyuşmak değil, “kendi”
olmaktır. Kendini gerçekleştirmenin yolu, dayatılmış ya da belirlenmiş olan
rollerin dışına çıkarak, her türlü iktidarı karşıya almaktır. Söz konusu
ritüellerle “doğa”ya yabancılaştırılan birey, “erkeklik” rolünü üstlenmiş olur:

ilk büyümelerimizde yanımızda duranlar

babalarımız, kirvelerimiz ve diğerleri

bir güz sabahı

bir erkek ceketi giydiğimiz o ilk gün

tenha bir terzinin kalabalık aynasında

kendimizi yepyeni bir terle değiştiririz. (“Ceketler” 66)

“Erkek ceketi”nin giyilmesi ile, değişime uğrayan, kişinin “kendisi”dir. Kişi,
erkekliğe geçiş ritüelinde kendisini erkeklik imgesi ile değiştirir: “çekilerek
aynanın önünden usul usul/birbirimizle yer değiştiririz”. Murathan Mungan
şiirinde “ayna”nın, çoğunlukla bir tür ekran olduğu göz önüne alınmalıdır.
Kişinin kendi imgesi karşısında değil, iktidarca kendisi için “kendisi” diye
üretilmiş bir imge karşısında içine düştüğü gerilim söz konusudur. Bu

nedenle, Jung'un "unutma" üzerine söyledikleri, kişinin, imgenin kendisi olduğuna inanması, Mungan şiirinde psikolojik bir sorunsal olarak ortaya çıkmaz. Kişinin inancı, onun iktidarca inandırılışıdır. Birey kuşatma altındadır; sorunsallaştırılan, birey ile bu kuşatmayı yapan iktidar arasındaki ilişkidir: "çıkarırken sırtından/tenindeki tarihi/kendin sanırsın" (67).

"Ceketler" şiirindeki "ne zaman anlardık ilk büyüdüğümüzü/ceketimiz erkek koktuğu zaman/kendini başka biriymiş gibi duymanın/karanlık dünyası/gövdeyi ve gölgeyi aralayan tütsü" (66) dizelerindeki "gölge" insanın "kendisi"dir; onda "doğal" olandır (Fordham 63). Bu nedenle, "Hey Joe!" şiirinde olduğu gibi, ceketini başkasının evinde unutan "erkek", o kişinin karşısında "erkek"liğinden soyunmuş demektir. Bu çalışmanın amacı şiirlerin matrislerini bulmak değildir; ancak "Ceketler" şiirine yapılacak bir Michael Riffaterre okuması sonucunda, şiirin matrisinin, Baudrillard'ın ifade ettiği anlamda, "Ceket bir protezdir" tümcesi olduğu görülecektir.

Hakkı Engin Giderer, Murathan Mungan'ın, öykülerinde "yaşamın karanlık ucundaki acı çeken, aşka susamış, aşkı başarmayıp yabancılaşmış, toplumsal yasaklarla ezilmiş, eşcinsel erkekleri" anlattığını söylüyor (11). Aynı saptama, Mungan'ın şiirleri için de geçerlidir. Giderer'e göre, Mungan yalnızca eşcinselliği konu edinmez. Heteroseksüel ilişkiler de onun için önemli bir konu nesnesidir: "Murathan Mungan'ın toplum içinde 'farklı' olan bireyin durumunu, cinselliğini ve kurallar karşısındaki zorlanışını, çektiği acıları ve ürettiği çözüm denemelerini İNSAN bazında ele aldığını da söyleyebiliriz" (12). Bu bakımdan Mungan, bireyin "düşman" toplum içinde kendini gerçekleştirme çabasını "okuyucuya yansıtır"; yazınındaki ana

malzeme ise bu ırpınış ve bu ırpınışın iktidarla karşı karşıya gelmesi sonucu ortaya ıkan gerilimdir.

BÖLÜM V

GELENEK İÇİNDE DEĞİŞMEYEN BİR “KENDİ”

Murathan Mungan’ın gelenekle kurduğu ilişki, birkaç düzlemde birden düşünülebilir. Bunlar, halk kültürü, gelenek ve doğu ile batı arasında kalmanın gerilimidir. Mungan, diğer konularda olduğu gibi, kültürün, halkın ya da toplumların da bir “kendi”si olduğuna inanır ve “kendi”ne dönmenin savunmasını yapar. Ona göre “gerçekten” varolmanın yolu kendini gerçekleştirmektir. Kendini gerçekleştirmek için, “kendi” her ne ise bulunmalı ve ona dönülmelidir. Bu yaklaşım, Mungan’ın poetikasına da yansımıştır. Şair, şiirin “kendisi” ya da “kendi geleneği” olduğunu düşündüğü niteliklerin çoğunu kayda geçirmiş ve modern şiir ile geleneksel şiirin olanaklarını birlikte kullanmıştır .

A. Dile Gelen Sessizlik: “The Sound of Silence”

Namus davası, kan davası, toprak davası, kız kaçırma, kan bedeli, intikam yemini gibi insanların uğruna yaşamlarını koydukları, öldükleri, öldürdükleri kavramlarla karşı

karşıyaydım. Sinemanın kandırdığı bir çocuk olarak hep başka yerlerde olmayı düşlerken bile, hep oradaydım ve anlamak istemediğim kadar çok şey anlıyordum. (Mungan, “Paranın Cinleri” 15)

Çocukluğunda, babası, Murathan Mungan’a, Türkçe dışında bir dilde konuşmayı yasaklamıştı. Bu nedenle, yalnızca Kürtçe bilen dadısı ile “dilsizler” gibi anlaşıyorlardı. Yazar, “[y]abancılığın ve iletişimin sorunlarıyla” ilk kez böyle karşılaşmıştı (15). Kendi analizine göre, bu durum, daha sonra onda bir tür “gizli kekemeliğe” neden oldu; bu yüzden hiçbir yabancı dili öğrenemedi (16). Şair, “Gizli Ben” başlıklı yazısında, suskunluğa ilişkin bir anektod anlatıyor: Küçük Murathan Mungan, röportaj yapılan babasının yanından uzaklaştırılır. Oysa o, görülmek istemektedir. Kendisi ile ilgilenilmemesine içerleyen Mungan, sonunda, babasının önünde oturduğu pencereye beyaz bir kâğıt iliş­tirir: “Bütün fotoğraflarda babamın yanındaki kapının camında o boş, beyaz kâğıt gör­ülüyor” (95).

Murathan Mungan yazınında “susma” ya da “sessizlik” işlevseldir. Susan Sontag, “Susmanın Estetiği” başlıklı yazısında, sanat yapıtının kendi özelliği olarak “susma”nın, ancak kotarılmış anlamda ya da doğrudan olamayan anlamda varolabileceğini söylüyor (50). Çünkü “susma ya da boşluk yaratan sanatçının, ister istemez diyalektik bir şey üretmesi gerekir: dolu bir hiçlik, zenginleştirici bir boşluk, titreşen ya da çok şey söyleyen bir suskunluk. Susma, kaçınılmaz olarak bir konuşma biçimi [...] ve diyalogda bir öge olarak kalır” (51). Mungan, şiirinin dilsiz değil, alçak sesli bir şiir olduğunu söylüyor (“Geçerken Söylenmiş Sözler” 363). Bu bakımdan, onun şiirindeki suskunluk, Sontag’ın deyişi ile, sanat yapıtının kendi özelliğidir.

Nitekim şair, “[g]österişli suskunluklar”dan hoşlanmadığını sıklıkla dile getirir (“Yinelemeler-Takıntılar için Bir Metin” 57).

Michel Foucault’nun deyişi ile, susma ya da sessizlik yaratma, stratejik ve ideolojik bir eylemdir:

Suskunluğun kendisi, söylenenin reddedildiği ya da adını komanın yasaklandığı şeyler; işte tüm bunlar söylemin mutlak sınırı, yani bu söylemin kesin bir sınırla ayrılmış olduğu öbür taraf olmaktan çok, söylenmiş şeylerin yanında onlarla birlikte ve bütünsel stratejiler içinde onlara oranla işleyen öğelerdir. (33)

Feridun Andaç, Murathan Mungan’ın *Lâl Masallar*’da dilsizliği bir başkaldırıya dönüştürdüğünü söyler (aktaran Dünder 40). Leyla Burcu Dünder, Mungan yazınında, “dilsizleştirilmiş” ya da “sessizleştirilmiş” kültürleri “dillendirme” çabası olduğunu dile getiriyor (43).

Zeynep Sayın, “Murathan Mungan ve Suskunluğun Sözcükleri” başlıklı yazısında, Mungan yazınında Mardin’in önemli bir rol oynadığını söyler:

Her milliyetçilik kendi milletini icat etmek zorunda kalmıştır çünkü; Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran kadronun da eskinin yerine yeniyi koyarak gerçekleştirmesi gerekmiştir. Ne var ki türdeş bir kimlik oluşturmak zorundadır kendisine her ulus; oysa “değişik kültürleri barındıran, değişik dillerin konuşulduğu, değişik inançların bir arada yaşandığı bir şehir”dir Mardin [...] Farklı kültürlerin kesiştiği melez bir uzamdır Mungan’ın çocukluk kenti; farklı kültürleri birbirine ekleyerek büyümüş bir yerdir. Ancak yeni kurulan devlet, bütün farklılıkları tek bir Türklük söylemi

içinde eritmek, erimeye razı olmayanı da zorla sürmek,
bastırmak, hapse attırmak ister. (111)

Sayın'a göre sürgün edilen kültürler, seslerinden de olurlar; çünkü ortak bir dil ve ortak bir gelecek, "ortak ve türdeş bir kültürün dili ve geleceğidir ve ayrıksı öğeler suskunluğa itilecektir". Murathan Mungan yazını, Zeynep Sayın'ın deyişi ile, "susturulan kültürlerin ortak belleğini dile getirerek onlara yeniden birer özne konumu bahşetme çabasıdır" (112). Mungan'ın "Karanfil" şiiri, bu çabanın izlerinin takip edilmesi için en uygun şiirlerden biridir. Şair, şiire kültürün taşınabilir öğelerini hatırlatarak başlar. Bir kültür, sürgün edilirse, beraberinde götüreceği öğeler de vardır:

Kulağında karanfil taşıyan halkımın oğulları
Atlanın gidiyoruz
Buğulu bir şafak vakti yeniden düşüyoruz yollara
Eski zamanlarda olduğu gibi
Dersimiz tarih. Unutmayın kaldığımız yeri
yenilmedik daha
Masal alın koynunuza. Belki dönemeyiz uzun zaman
Masallar hatırlatır size doğduğunuz yeri
ilişkiler iklimini
çocukluk taşınabilir bir şeydir
alınsa da elinden geçmişti. (16)

Mungan, kültürün tastamam yok edilemeyeceğine değiniyor ve kültürü yaşatmanın, onun üzerinde baskı kuran iktidara karşı bir başkaldırı biçimi olduğunu dile getiriyor: "gelenek, kimi zaman başkaldırma biçimi" (17).

Paul Virilio, *Hız ve Politika* adlı kitabının “Sokak Üzerinde Haktan Devler Üzerinde Hakka” başlıklı yazısında, kitlelerin bir toplum değil, “yoldan gelip geçenler yığını” olduklarını söylüyor. Virilio’ya göre kitle, bir “hız üreticisi”ne dönüşerek siyasal etkinlik kazanır (9). Hareketlilik süreğendir; ancak iktidarın yasalarına bağlıdır (11). Tam bir yerleşiklikten söz edilemez; yalnızca “ içine yerleşilebilir dolaşım” vardır (12). Virilio, Geoffroy Saint-Hilaire’in, hayvanın evcilleştirilmesi ile ilgili bir sözünü alıntılar: “Bir hayvanı evcilleştirmek, onu, insanların yaşadığı yerlerin içinde ya da yakınında yaşamaya ve üremeye alıştırmaktır” (14). Bu tümcede “evcil” (domestique) sözcüğü, hem “evcil”, hem de “hizmetkâr” anlamında kullanılmıştır. Söz konusu evcilleştirme, “farklı” olanı kendine benzetme yolu ile onu tehlikesizleştirme politikasıdır. Tehlikesiz kılmanın en kullanışlı yöntemi hareketsizleştirmektir:

Müstahkem mevki hareketsiz bir makina ise, askeri mühendisin kendine özgü işlevi bu makinanın ataletine karşı mücadele etmektir. “Tahkimatın amacı orduları durdurmak ve bastırmak değil, *hareketlerine hâkim olmak, hattâ bu hareketleri kolaylaştırmaktır.*” 1870’e doğru Albay Delair, “her kale belli bir özel kondisyona, insanlarda *sağlıklı olma* olarak adlandırdığımız belli bir dayanma gücüne sahip olmalı. Barış zamanında biz istihkâm subayları, kaleleri sağlıklı tutmakla yükümlüyüz,” der ve ardından şunları ekler: “Savunma sanatı sürekli bir dönüşüm içinde olmalıdır; bu sanat, dünyamızın genel yasasından kurtulamaz: *durmak ölümdür.*” (18)

Zeynep Sayın, sürgüne zorlanan kültürlerin kendi konumlarını bularak kendilerini gerçekleştirmek isteyeceklerini söylüyor: “Ne var ki böylesi bir

istek, evrensel bir köken mitosuna dönüşerek kendiyle özdeşleşmeyi amaçladığı anda, kaçınılmaz olarak semiyolojik bir baskı uygulamaya kalkışacak, çünkü kendini ilksel bir köken mitosuyla temellendirerek kimliğine meşruiyet atfedecektir” (113). Sayın’a göre, göçebe kültürler merkezliklerinden ödün vermek istemezler; yerleşik kültürlerse kendilerini sabit ve bitmiş olarak görmeyi isterler. Geleneğin bir direnişe dönüşmesinde kullanılabilir en etkili araç ise “dil”dir. Sayın, Murathan Mungan’ın “dil”e çok fazla vurgu yapmasını bu direnişle ilişkilendiriyor (113) ve “Gecenin Çobanları” şiirindeki “Söz Boş! Boş şiir/neye yarar/gümüş tozanlardan bir gecede/bir mitosa varmıyorsa bütün konular” dizelerini, kültürün kendisini bir evrensel mitosa dayandırma isteği ile bağlantılandırmış oluyor (114).

Mungan, “Karanfil” şiirindeki “Geçer devran, takvimler el değiştirir. Gün gelir Zulüm de göçer/Zaman örter her şeyin üstünü/Uzağı gören çocuklar bilir gelecek uzun sürer” dizeleriyle, şiirin Althusser izleğinde bir okumaya elverişli olduğunun ipucunu verir. Nitekim *Gelecek Uzun Sürer*, Louis Althusser’in otobiyografik eserinin adıdır. “[G]urbete çıkmış halklar” (“Karanfil” 20), bu bağlamda gurbete çıkarılmış, Sayın’ın deyişi ile, “sürgün edilmiş” halklardır. Şair, kelimeleriyle bütün sürgün halkların yanındadır: “kelimeler getirdim/kaybolmuş yüzyılların vatanında/ölümün erken takiba aldığı çocuklar/dağlarda değilim sizinle birlik/yalnızca mataranıza su vermeye geldim” (“Unutmadık” 28).

Zeynep Sayın’a göre Mungan, kültür ve geleneği “dil” kavramı üzerinde sorunsallaştırır (113). Mungan, “”Rock Şarkılar” başlıklı yazısında, dili kullanmanın ve zenginleştirmenin bir “şans” olduğunu dile getiriyor:

Kendi kültürel kimliğini kabul ettirmede bile bunca zorluk çeken bir halkın çocuklarına önerdiğim şeyin zorluğunun farkındayım. Sahip çıkılan bir kültür ancak yeniden yaratılarak aşılar, zenginleştirilir. Yeni bir ruh, yeni bir iklim hayallerle yaratılır. Her zaman, her yerde, her şey için birkaç kişi vardır. Daima vardır. Bence hâlâ vaktiniz var. Merak etmeyin, eğer Kürtçe bilseydim, Kürtçede ilk rock şarkılar yazmanın keyfini ve onurunu kimseye kaptırmazdım. Bence bu bile sizin için bir şanstır. (193)

Sayın, dili kullanılmayan kültürlerin, başkalarınca temsil edilmek zorunda kalacaklarına değiniyor. Dil, devingendir ve geçmişi sürekli olarak yeniden üretir. Dil olmadan geçmiş dönüştürülemez ve durağanlaşır. Sayın’a göre Mungan, geçmişin dilini yeniden üretmek isteyerek kendi poetikası ile çelişmektedir (113-115). Sayın’ın dili “çelişki” sözcüğünü kullanmaya pek varmasa da, sözlerinden çıkan sonuç budur. Adil ya da adaletsiz bir biçimde değişkenliği geçmişte kalan bir dil, melezleşme niteliğini de yitirmiş demektir. Bu bakımdan, Mungan’ın, bugüne ancak belli öğelerle taşınabilmiş bir kültürün canlandırılması hayâli, öteki ile barış içinde yaşamaktan çok, ötekini uzaklaştırmakla mümkün olabilecektir. Bu olasılık, Mungan’ın “Rock Hudson ve Güner Ümit” başlıklı yazısındaki görüşleri ile çelişir: “Halkların masumiyetine inanan hiçbir görüşle halkların kardeşliği kurulamaz! Yeryüzünde masum olan halk yoktur. Halk içinde muteber nesne yok ki, "her yakın zulmün küçük hisseli uzak ortağı" olmasın!” (113).

Oysa Mungan’ın projesi, halkların barış içinde yaşamaları esasına dayanır. Bu bakımdan, şiir ve denemelerinde olanın aksine, “duygusal”

olduğu iddia edilebilir. “[V]arlığı kısıtlanmış sözcükler”in (“Affedilmeyen” 59), yaşayan bir dilin parçaları olabilmeleri için, yeni anlamlarla yüklenmeleri ve eskimiş anlamlarına yabancılaştırılmaları gerekir (Sayın 115). Böylesi bir projenin gerçekleşmesi ise, neredeyse yeni bir uygarlığı yapılandırmaya eşdeğer zorluktadır. Mungan, ütopyasını meçhul bir gelecek zamana ertelemiştir; ancak koşulların uygun olduğu bir gelecek zaman bile, geleneğin o zamana kadar yaşayacağını garantilemez: “kaçak âşıkları... Kaf dağının ardına gitti [...] uzağı gören çocuklar bilir gelecek uzun sürer” (“Karanfil” 19). Gelenek, şimdiki zamana taşındığı takdirde “gelenek” olma niteliğini taşır. Mungan’ın “kendisi olma” ve “başkasını kabullenme” idealleri çerçevesinde, şimdiki zamana taşınmamış bir gelenek, “protez” olmaktan öteye geçemeyebilir.

B. Doğu ile Batı Arasında Konumlanan Şiir

Murathan Mungan için doğu ile batı, varoluş biçimleri bakımından birbirleri bakımından ayrılırlar. Batının kendisini öldürme ya da gerçekleştirme biçimi, doğununkinden, henüz yaratma sürecindeyken ayrılır:

Yaratı, doğuda ve batıda farklı süreçler içerir. Doğuda, *süreklilik*; batıda *kopuş* temel kavramlardır. Doğuda, sürekliliği, *gelenek*; batıda, kopuşu, *sıçrama* sağlar. Doğu, yumuşak bir eğriyle, evrimsel bir çizgiyle geleceğe uzanır; batının geleceğe uzanan grafiğinde ise, kesintiler, kopuşlar, patlamalar, birbiriyle çelişen, çatışan sert çizgiler egemendir. Doğunun yumuşak evrimsel çizgisi, her seferinde kendini yeniden katederken;

batının kopuşlu çizgisi, bir sıçramayla düzlem atlayarak, farklı bir bağlamda kendini yeniden bütünler. Batının ilerleme kavramı, bu hareket üzerine kuruludur. (“Nakış ve Sıçrama” 38)

Doğunun sanatı hünere, batının sanatı ise yaratıcılığa önem verir. Mungan, doğu ile batı arasında kalmış bir coğrafyanın şairi olarak, Türkiye’li bir sanatçının doğu ile batı arasında bir seçim yapma zorunluluğunda olmadığını savunuyor. Ona göre, böylesi bir kavşakta bulunuyor olmanın sağladığı olanaklar doğru değerlendirilmelidir (43). Bu nedenle, “Ortadoğu Estetiği” olarak adlandırdığı bir sanat ve estetik anlayışının izini sürdüğünü söylüyor (“Geçerken Söylenmiş Sözler” 355). Ancak Murathan Mungan şiirinde ideolojinin estetikten daha ön plana çıktığı göz önüne alınacak olursa, şairin doğu ile ilişkisinin anlaşılmasında böylesi bir “estetik” arayışına ilişkin sözlerin yeterli olmadığı sonucuna varılacaktır.

Mungan şiiri, ideolojik bir okuma ile değerlendirildiğinde, doğu-batı sorunsalı “estetik” bir sorun olmaktan çıkar. Doğru ile batı, gelenekten faydalanma sürecinin de dışında kalan iki fenomene dönüşür. “Unutmadık” şiirinde yer alan, “ey büyük mezopotamya/iki bin yıllık gece/dön geri bak/kardeşlerim ölüyor kalbimin doğusunda” dizelerinde söz konusu edilen “doğu”, coğrafî ya da geleneksel değil, ideolojik bir yük taşır. Söz konusu, “batı olmayan”, “batının doğusunda yer alan” bir coğrafya olmaktan öte, batıya göre konumlandırılarak ötekileştirilen bir sahadır. Mungan, kendi ideolojik tavrının temelinde, her türden iktidarın varlığına karşı bulunmanın olduğunu söylüyor:

Benim kendi ütopyalarım, kendi inançlarımla mevcut dünyadan beklentilerim, hayallerim ayrı şeyler. İçinde yaşamak durumunda kaldığım bu coğrafyadan, yöneten devletten beklediklerim çok daha kısıtlı şeyler. Yani ben devletten hiçbir şey istemiyorum. Hukuk devleti olsun yeter [...] Bu da dolayısıyla kendi hayallerimi ve gelecek tasavvurumu barındırmıyor, çünkü ben devletsiz bir toplumda yaşamak istiyorum [...] Aynı nedenle ben, yeni bir Kürt devleti kurulmasını da istemiyorum. (“Olmak ve Anlamak” 178)

Şair, kendini, varolan düzen içinde bütün azınlıkların haklarını savunan bir tutum içinde konumlandırma çabası gösteriyor. “Kalbinin doğusu”nda olup bitene ilişkin söylenmiş sözler, Mungan’ın doğu sözcüğüne yüklediği anlamların açılabilmesi için faydalı olacaktır: “Orada bir coğrafya yağmalanıyor” (“Unutmadık” 24). “Ahmet ile Murathan” şiirindeki “bir kürt turnasıdır uzak dağlarda bozgun Murathan” (25) dizesi, “Dağlar ve Kapital” adlı şiirde yer alan “ve ateşin kendini bekleyen gölgelerinde/zifiri bir umuttur artık Kürdistan” (113) dizesine eklenip, “Ahmet ile Murathan” şiirinin altıncı bölümü ile birlikte okunduğunda, “zifirî” ülkelere ilişkin ipuçları yakalanabilir:

(kulağı yaralı, burnu hızmalı
ve gizli bir cumhuriyetin
nüfus kütüklerine kayıtlı
ve koltuğunun altında
ağulardan, zikirlerden, avlardan yazılmış Dîvan’ı [...]
işte bu

bayrağı akrepli zifiri ülkelerin şairi)
kullanarak çokuluslu azınlıkların ortak dilini [...]
kuruyor yangınlardan artakalan
düşlerinin başkentini (32).

Sahtiyan'da “zifiri” sözcüğünün sıfat olarak kullanıldığı iki dizenin birinde, çoğul “ülkeler” sözcüğü, diğerinde ise tekil “Kürdistan” adı geçiyor. Bu derece eklektik bir okumadan yola çıkılarak yapılacak bir yorum, elbette bir “aşırı yorum” olmaya açıktır; ancak eldeki verilerin rastlantısal olmayışı, yorumun temelsiz olmadığına işaret eder. Bu bakımdan, söz konusu verilerden yol çıkılarak iki ayrı yorum yapılabilir.

Birinci yorum, Murathan Mungan'ın, denemelerinde dile getirdiği “devletsizlik ütopyası”na karşın, Kürdistan umudunun şiirini yazdığı görüşünü destekleyecektir. Bu yorum, şairin poetikası ile şiiri arasındaki bir çelişkiye işaret etmesi bakımından da, polemik konusu olmaya uygundur; fakat ikinci yoruma göre daha desteksiz kalacaktır. Çünkü Mungan'ın, Kürdistan'ı, zihnindeki tüm azınlıklar için temsilî bir “düş” olarak kullandığı görüşünü ortaya koyacak ikinci yorum, şairin düzyazılarında dile getirdiği görüşleri ile uyum içindedir. Bu bağlamda, Mungan'ın özdeşleştiği, bütün “gurbete çıkmış halklar”dır (“Karanfil” 20). Şair, “Azatname” adlı şiirinde yer alan “tarih atlaslarında yerimiz var/toplum haritalarında yok” (46) ve “yitirilmiş yurtlarını arayan/tarih dışı/toplum dışı/tebaayız” (48) dizelerinde, aynı özdeşleşmeyi dile getirmektedir. Nitekim, “İdeoloji ve Teknoloji” başlıklı yazısında “biz” sözcüğünü kullanan Mungan, tastamam bir “Türkiye’li”yi kasetmektedir:

Acıklıdır, çünkü tarih boyu hiçbir şey icat etmemiş, hiçbir şey keşfetmemiş, bu anlamda teknolojik uygarlığa hiçbir katkısı

bulunmamış meraksız bir milletin, her gün hızla yüzlercesi gelişen onca alet edevat karşısındaki çaresizliğini, ezikliğini, şaşkınlığını, boş böbürlenmesini fazlasıyla ele verir. Temel söylem malzemesi, “Vatan Millet Sakarya” repertuarının dar hacmine sığan, batıyla ilişkisi çoğu kez ecdatlarının kapılarına dayandıkları Viyana’da sona eren bir milletin, gurur torbalarında, ecdatlarının şanlı tarihinin hamasi nutuklarından başka fazlaca bir şey olmadığına da acıklı kanıtıdır. Viyana’ya gelince, o, bizim için yalnızca bir kapı nostaljisidir. (25-26)

Son tümce, “Osmanlılık” a da gönderme yapmasına rağmen, “Vatan Millet Sakarya” tümüyle Cumhuriyet Türkiye’sine gönderme yapan bir klişedir. Şair için önemli olan, ortak paydalarla kurulan bir birliğin içinde herkesin kendisi olabilmesidir. Çünkü ona göre, “sahte kardeşlikler” güvenilir değildir:

Bir gecede yirmi yıllık iki arkadaşını birdenbire Ermeni yapan şey üzerine hiçbir ilişki, hiçbir toplum, hiçbir kardeşlik kurulamaz [...] Halklar aslında çok kardeşler de, politikacılar onları bir gecede birbirine düşman etmez [...] Halkların masumiyetine inanan hiçbir görüşle halkların kardeşliği kurulamaz! (“Rock Hudson ile Güner Ümit” 112-13).

Mungan, “Kürt Sorunuyla İlgili Olarak Bir Soruşturmaya Yanıt” başlıklı yazısında, gerçek demokrasinin, herkese kendisi olabilme şansı tanıyacağına altını çiziyor. Bu nedenle, her türlü topluluğun ya da milletin “eşit” olduğu bir devlete duyduğu özlemi dile getirdiğini söylüyor: “Ben, her ulusun, her dilin, her kültürün, her dinin kendini özgürce ifade edebildiği, birkaç dilde şarkıların söylendiği, kitapların yazıldığı bir Anadolu

Cumhuriyeti'nde yaşamak isterdim doğrusu" (83). Böylesi bir dilek, her türlü iktidarın yokluğuna ilişkin idealin gerçekleşmeyeceğine ilişkin bir zorunlu ön kabulün sonucu olsa gerektir. Mungan, özel olarak Kürtlükle ilgili bir tavırdan çok, genel olarak "azınlık" olarak nitelediği halklarla ilgili bir tavır ortaya koymaya çalışıyor. Nitekim, "Zamanın Elleri" başlıklı yazısında, "dünyanın her yerinde, her türlü azınlığın [...] taş altında tutulduğunu" dile getiriyor (220).

Kısacası, Murathan Mungan şiirinde "doğu", yazarın, kendini gerçekleştirebilmesi için olanak tanınmadığını "düşündüğü" tüm halkların yaşadıkları coğrafyaları kapsayan bir simgedir. Oysa bütün insanlar eşittir ve nihayetinde aynı toprağa döneceklerdir:

ölenler kimdi? öldürülenler?
sağ kalanlar nasıl yanıldılar sağ kaldıklarına?
tarih sözlü, imtihan ölümlü
aşılmaz mezralar
mezarlıklarla
yıldızlar doğuda ölür
ışık olarak dönerler toprağa
ölülerinden koskoca bir halk yaratanlar,
bir gün sınırlar aşılacak,
aşiretler, töreler, uluslar,
devletler, bayraklar, kahramanlar
ölüler de aşılacak bir gün
çırılçıplak kalacağız artık herkesin olan dünyanın sabahında
bir zamanlar yıldızlar gibi öldüğümüz gövdeler yapraklanırken
aynı toprağa iki ayrı dilde vatan diyenler

buluşacaklar aynı toprağın altında. (“Yirmi Bin Yıldız”)

C. Bir İdeoloji Olarak Gelenek

Geleneksel malzemedan yararlanmak çoğu kez “kolaycılık” sanılır; ve bu tür suçlamalarla karalanır. Kuşkusuz bir malzeme “kolaycı” biçimlerde kullanıldığı gibi, kolaycı olmayan biçimlerde de yeniden üretilebilir. Bütünüyle bir yaklaşım, bir yöntem ve işleyiş sorunudur bu. Gelenekten yararlanmak, ya da geleneksel malzemeyi kullanmak sanıldığı kadar kolay bir şey değildir. Bu konuda süregelen kimi kötü örnekler ve bu örneklerin yaygınlaşması, ne yazık ki böyle bir yanlış genellemeye yol açmıştır. Oysa tam tersine geleneksel malzeme ile ilişki kurmak, yerine göre yenilikçi ya da öncü bir şey yapmaktan çok daha büyük sorumluluklar gerektirir. Sanatçının kendi olanakları, kullandığı malzemenin olanaklarından daha zengin değilse, yaptığı iş daha yolun başında onu “yemiş” demektir. (Mungan, “Bir Dil Gurbeti” 133)

Murathan Mungan’ın gelenekle kurduğu ilişkide bir “yeniden üretim” arzusu vardır. Şair, hazırda bulunan malzemeyi yeni bir bütün içinde, yeni bir bağlamda değerlendirmek ister. Ona göre dil, geleneksel malzeme niteliği taşır; bu nedenle sözcüklerin çağrışım yükleri şiir için önemli bir niteliktir. Şiirde Osmanlıca sözcüklerin kullanılmasında gözetildiği ölçüt, çağrışım yüküdür: “Bu sözcükler bir başlarına bile bir şiir gücü taşıyorsa, ben de şiir yazıyorsam elbette ki bunlardan yararlanacağım. Önemli olan bunlardan yararlanmam değil, nasıl yararlanacağımdır”. Mungan’a göre “gelenek”, şiir

yazarken kullanılabilecek önemli bir olanaktır. “Müthiş”, “dehşet”, “şehvet” gibi sözcüklerin çağrışım yüklerini “yeni” bir sözcük bir çırpıda yüklenemez (137-38). Bu türden sözcükler, çoğul okumaya olanak tanımaları bakımından da şairin ilgisini çekiyorlar: “Bir ‘Sahtiyan’ sözcüğü, ‘Debbağ sevdiği deriyi döver’ gibi bir atasözünün yaşadığı bir toplumda, demek istediğiniz birçok şeyi bir başına kucaklayabiliyor (138).

Murathan Mungan’ın yazmış olduğu şiirlerin adları gözden geçirilecek olursa, çağrışım yükü fazla, eski sözcükleri sıklıkla kullandığı görülecektir: “Sahtiyan”, “Medar”, “Azat”, “Yadigâr” ve “İkrar” şiirleri bu seçime örnektir. Şair, geleneksel malzemeye yeniden işlerlik kazandırmak gibi bir “misyon” üstlendiğini “Eskime Hızı” başlıklı yazısında dile getiriyor:

Dünya tarihinin enkazı altındayız, yıkıntılar altında kullanılabilir halde bulabileceğimizi umduğumuz malzemeler arıyor, kendimizce işe yarayabilir olanları ayıklıyor, kendi çattığımız çerçevelerde onlara yeniden işlerlik kazandırmaya çalışıyoruz.

(51)

Hakkı Engin Giderer’in deyişi ile, “[d]oğu zamanında yaşanan unutma ve yitirme kolaylığına karşı” yaşanan bir kaybetme krizidir bu “çalışma” (13).

Murathan Mungan’ın gelenekle ilişki kurduğu ikinci düzlem, doğrudan geleneksel malzeme ile ilgilidir. Hakkı Engin Giderer, Mungan’ın, gelenekle “yazınsal” olarak ilişki kurabilmiş en önemli yazarlardan biri olduğunu söylüyor. Giderer’e göre Murathan Mungan, “geleneksel” olanı çağdaş bir yorumla sunar; çünkü “[g]eleneksel olan, bugünü anlamak için vardır”. Şairin gelenekle kurduğu ilişkinin “kendisi olma” sorunu çerçevesine oturtulması, onun ortadoğu ile ilişkisine bağlıdır: “Murathan Mungan, geleneksel olanı,

masalsı olanı, tarihi olanı ve Mezopotamya ile ilgili olanı sonradan seçmiş bir yazar değildir. Bu özelliklerin hepsi, çocukluğunun, ailesinin, büyüdüğü mekânın bir parçasıdır” (15). Medar Atıcı da Mungan’ın gelenekle kurduğu ilişkiyi bir tür “hesaplaşma” çerçevesinde ele alıyor. Atıcı’ya göre geçmişle ödeşmek, kişinin ya da toplumun “kendisi” ile ödeşmesi demektir:

Geçmişin bugünle ilgisini kurarken, onu yenilmesi, alt edilmesi, üstüne basılarak ezilmesi gereken ya da tam aksine, yüceltilmesi, övülmesi, dokunulmaz kılınması gereken bir olay ve anlamlar yığını olarak değil de *ödeşilmesi* gereken bir birikim olarak değerlendiriyor Mungan [...] Kişinin ya da toplumun geçmişiyle ödeşmesi, bir anlamda kendi kendisiyle hesaplaşması; kendi kendine bakması ve yaşanmış olanı, kendi bakış açısından görebildiği kadarıyla değerlendirip, bugününe, yaşamakta olduğuna katmasıdır. Ancak bu yolla geçmiş, yaratıcı bir anlam kazanır ve bugünü canlı, verimli, zengin kılar.

Murathan Mungan yazını üzerinde yapılacak yüzeysel bir tarama bile, şairin geleneksel malzeme ile sıkı bir ilişki içinde olduğunun anlaşılması için yeterlidir. Mungan, *Mahmut ile Yezida*’da törelerden, *Lâl Masallar*’da masallardan, *Kum Saat*’nde İslam kültüründen, *Osmanlıya Dair Hikâyat*’ta Osmanlı tarihinden yararlanır. *Kaf Dağının Önü*’nde *Binbir Gece Masalları*’nın izleri kolaylıkla sürülebilir. Burada asıl konu şiir olduğu için, Mungan’ın dizelerinden, gelenekle ilişki içinde bulunan örnekler verilecektir. “Adı Dua Olan Sevgilim” başlıklı şiirin, “ Er yüzlerde tavaf ettim bunca yıl kalb evini” (14) dizelerinde, hem İslam geleneği ile, hem de Divan şiiri ile kurulan bir ilişki söz konusudur. Sevgilinin evinin tavaf edilmesi eylem-imgesi, Divan

şiiirinin en bilinen imgelerindendir. Necâtî Bey'in "döne döne" redifli gazelinin, "Kâ'be olmasa kapun ay ile gün leyl ü nehâr/Eylemezlerdi tavâf ol güzeri döne döne" beytinde bu eylem-imgenin metinlerarasılık sağlayabilme olanağı saptanabilir (Necdet 202). Mungan, "Adı Dua Olan Sevgilim" adlı şiirin "Kendi dağımı kazdım defterime" dizesinde, "Ferhad ile Şirin" hikâyesine gönderme yapar. "Alevî ile Ali" şiirinin, "dilindeki badem, kanındaki şarap, bir de gecenin mabedi" (15) dizesi, "şarap"ın Divan şiiri ve tasavvuf geleneklerindeki anlamı göz ardı edilerek okunamaz. Alevîlik geleneği hakkında fikir sahibi olmayan bir okuyucu için, şiirin matrisine ulaşmak mümkün olmayacaktır. "Taal Zaman" şiirinin "içimde yedi uyur/kesret vadisinde gizli müslüman" dizeleri, "Yedi Uyurlar" söylencesine gönderme yapar. "Sekizinci Askı" şiirinin anlam katmanlarına hâkim olabilmek için, İslâmiyet öncesi Arap edebiyatının en önemli yedi kasidesi sayılan *Yedi Askı*'yı bilmek gerekir.

Giderer'in kullandığı "hafıza kaybı" tamlamasından yola çıkılacak olursa, Mungan'ın gelenek ile kurduğu ilişki, Benedict Anderson'un *Hayali Cemaatler* adlı kitabında yer alan "Hafıza ve Unutuş" başlıklı makalesindeki düşünceler izleğinde yeniden "okunabilir". Murathan Mungan, Anderson'un deyişi ile, "[k]ıyılarda dillerini anlamadıkları Kolomb-öncesi 'yerli' medeniyetleri 'adına' İspanyolca konuşan Meksikalılar"dan biri olarak düşünülebilir mi (219)? Bazı entelektüellerin, "derinlerde bir yerde öteden beri hep kendilerinin olagelmiş bir şeyi 'yeniden keşfetmek' olarak" (217) yorumladıkları bu tutum içerisindeki bir kişiye, "tarhlandırilebilecek herhangi bir köken bulunabilmesinin olanaksız olduğu dillerden daha köklü tarihsel bir şey yokmuş gibi" gelir (217). Dil üzerindeki bu türden bir inanç ve bu inancı

taşıyan entelektüellerin o dili gerçekten bilmeyişi, Murathan Mungan'ın durumuna uyuyor.

Murathan Mungan şiirinin gelenekle ilişkisi iki ayrı biçimde kurulur. Birincisi, bir metnin içeriğinin şiirsel olarak yeniden kurulumu ya da yorumlanması düzeyinde gerçekleşir. Geçmişte üretilmiş bir metnin bir ögesi, yeni bir bütün içinde eritilerek, bir şiirsel ime dönüşmez. Bu ilişki biçiminin görülebileceği örneklerden biri, şairin *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* adlı kitabında yer alan “Pavese'nin Günlükleri” şiirinin son dizeleridir: “Tiksiniyorum bütün bunlardan/ Sözler değil. Eylem. Artık yazmayacağım” (51). Bu dizeler, Cesare Pavese'nin *Yaşama Uğraşı* adı ile yayımlanan günlüklerinin sonuncusunun son tümceleridir. Pavese bu tümceleri yazdıktan yaklaşık bir hafta sonra intihar etmiştir. Şiirin adında doğrudan Pavese'ye gönderme yapılmıştır. Nitekim, şiirde Pavese'nin *Yaşama Uğraşı* adlı kitabındaki son günlüğün bağlamı dışındaki bir bağlam işlenmemiştir. Bu bakımdan, şiirin *Yaşama Uğraşı* ile ilişkisi, bir gönderme-gönderme yapılan ilişkisinin varlığına karşın, yazınsal düzeyde bir metinlerarası ilişki değildir.

Yaz Geçer'de yer alan “Yaz Bitti” şiirinin ilk dizesi olan “yazın bittiği her yerde söylenir”, Ülkü Tamer'in “Yazın Bittiği” şiirinin ilk dizesinin aynısıdır. Tek fark, dizenin ilk harfinin, Ülkü Tamer'in şiirinde büyük yazılmış olmasıdır. Şair, bu dizeyle doğrudan Ülkü Tamer'in şiirine gönderme yapmış olur. Ancak şiirler incelendiğinde, aralarında bir bağlam farkı olmadığı görülür. Mungan, Tamer'in dizesini yeni bir şiirsel bağlamda üretmemiş, aynı bağlam içinde, aynı dizeden bir başka şiir türetmiştir. Bu şiirsel olarak bir zaaf ya da niteliksizlik olarak düşünülmemelidir. Bir metnin metinlerarası olması ya da

olmaması, o metnin yazınsallığının tek ölçütü değildir. Yukarıda anılan düşünceler, eleştiri değil, saptama niteliği taşıyorlar.

İkinci yöntemse, gelenekle, yazınsal anlamdaki metinlerarasılık düzleminde ilişki kurmaktır. “Abdal ile Feodal” şiirinin “diyar diyar yazarsak döner mi geri/bizden içeri/bizden içeri” dizelerinde yapılan Yunus Emre göndermesi yazınsal bir metinlerarasılık niteliği taşır. Yunus Emre’nin “Beni bende demen bende değilim/Bir ben vardır bende benden içeri” dizesi, “Abdal ile Feodal” şiirinde yeni bir bağlam içinde yeniden üretilmiştir. Yunus Emre’nin dizeleri, tasavvufi bağlamından çıkarılmış, tamamen sosyolojik bir sorgulama üzerine oturtulmuştur. İktidarın ürettiği “özne” yanılması ile, kişinin içinde saklı duran “kendisi” arasındaki ilişki, “kendisi olma” sorunu çerçevesinde işlenmiştir.

Murathan Mungan’ın, gelenekle kurduğu ilişki çerçevesinde, şiirde modernlik konusunda kesin bir seçim yaptığı söylenemez. İlk yöntem, modern şiirin gelenekle ilişki kurma biçimlerinin dışındadır; ikinci yöntemse tamamen modern şiirde kullanılan bir yöntemdir. Bu bakımdan, Mungan’ın poetikasında gelenekle kurulan ilişkiye dair tek bir ölçüt benimsenmediği sonucuna varılabilir. *Evrinsel Kültür* dergisinde yayımlanan “Şiir ve Gelenek” başlıklı yazımızda, gelenekle kurulacak ilişkinin şiir için bir kısıt olmadığını belirtmiştik:

Gelenek sabit değil, değişkendir. Tam da bu özelliği sayesinde gelenektir o; her yeni çağa ve nesle uyabildiği ve uyarlanabildiği için... Demek oluyor ki gelenek bir kısıt değil, bir birikimdir. Nitekim bugün Fransız simgecilerinin kullanmış oldukları sözcüklerin özel sözlükleri vardır. Öyle ki bu simgeler de

kalıplaşmışlardır. Eğer şiiri ve şairi özgür kılmak gibi bir çabamız varsa, bunu onu kendi şiir anlayışımız doğrultusunda kısıtlar altına sokarak yapamayız. Geleneğe bağımlı olarak şiir yazmak şairi ne kadar kısıtlarsa, onu yok saymak ya da dışlamak da bir o kadar kısıtlar.

Mungan, şiirini, bu ilişki bağlamında kısıt altına sokmadığı gibi, bunu bir sorunsal olarak poetikasına da taşıyor.

SONUÇ

1980 sonrası Türk şiirinin “bireysel” olduğu, toplumdan ve toplum meselelerinden uzaklaştığı söylenir. Murathan Mungan şiiri ideolojik bir şiirdir; fakat Mungan’ın bir ideolog olmadığını unutmamak gerekir⁵. Şair, şiirlerinde “kendisi olma” sorunu etrafında çeşitli konuları işlemiş; bu konuları işlerken, farklı disiplinlerin perspektiflerinden faydalanmıştır. Mungan, “birey”i, toplum içinde kendini gerçekleştiren bir özne olarak değil, “belirlenen” bir nesne olarak şiirine alır. Bu yaklaşım, Louis Althusser’in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı kitabında yer alan görüşlerinden yola çıkılarak ortaya koyulmuştur. Birey, yaşantısı içinde kendisine yüklenen rolleri benimser ve bu rollerin gereği, maskeler takar. Mungan’ın şiirlerinde görülen arzu, bu maskelerin çıkartılması ve bireylerin kendilerini gerçekleştirmeleri yönündedir. Çünkü Mungan’a göre, kişinin kendisini gerçekleştirebilmesinin tek yolu, “hazırda” varolan “kendi”lerini bulup, o olmalarıdır.

Şairin cinselliğe ve cinsiyete bakışı da aynı görüşler çerçevesinde gelişmiştir. Cinsiyet ve cinsellik konularında özellikle Jean Baudrillard’ın düşüncelerinden etkilenen Mungan, bu düşünceleri de Althusser düşünme yöntemi süzgecinden geçirerek, ideolojik bir düzlemde işler. İnsanlara yüklenen cinsel rollerin ve kimliklerin ideolojik katmanları, Mungan şiirinde “cinsellik”in öne çıkmasını sağlamıştır. Şaire göre birey, kendine yüklenen

⁵ Bu tezde toplumsal-bireysel ve ideolojik-estetik kavramları birer karşıtlığı değil, öne çıkma-arkaya itilme bağlamında birer konumlanmayı imliyor.

cinsel rolleri, toplumsal rolleri üstlendiği gibi üstlenir ve bu nedenle “kendisi” olmaktan çıkar. Kendi cinsel kimliğini yaşamayan kişi de kendisini gerçekleştiremez.

Sempati, aidiyet duygusunun tatminini sağlayan, kitlesel hareketin içinde yer almayı sağlayan bir “kendini ötekinin yerine koyma” (empati), ötekinin yaşadığını yaşama korkusundan ya da ötekinin yaşadığı ile kendi yaşadığı arasında bir paralellik kurarak öteki ile birlikte bir “güç” meydana getirme arzusundan ötürü ortaya çıkan bir duygudur. Bu bağlamda, sempatinin kitle yaratma ve kişileri harekete geçirme etkisi olduğu yadsınamaz. Ancak, kendini güvenceye alan kişi ya da grupların sempati duygusu ortadan kalkar; onun yerini acıma, hor görme, merhamet etme ya da sempati gösterişi yapmaya neden olan bir uyumsuzluk korkusu ya da bir çeşit vicdan alır. Murathan Mungan’ın, iktidar baskısı altında ezildiğini düşündüğü tüm insanlara karşı bir sempati duyduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü Mungan, kendi kimliğini yaşayabilmenin iktidarca zorlaştırıldığı ara konumlarla yakından ilgilenir. Şairin “Doğu” ile kurduğu ilişki bu çerçevede gelişir.

Mungan’ın gelenekle kurduğu ilişki de aynı çerçevede gelişir. Asal sorunsal, insanın “kendisi olması” ya da “kendisi olmaması”dır. Gelenek içinde değişmeyen bir “kendi”nin varolduğu varsayımı ile düşünce çatısını kuran şair, gelenekle kurduğu ilişkinin, bu “kendi”nin bulunması ile ilgili bir yarar sağlamasını umar. Bu tavır, şairin poetikasına da yansır; şiirinin içeriğindeki düşünsel perspektif ne ise, poetikasını oluşturan perspektif de odur.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Akatlı, Füsün. "Kırk Oda". *Edebiyat Defteri*. İstanbul: Afa Yayınları, 1987. 154-59. Aynı yazının bir diğer künyesi: *Gergedan* 4 (1987): 106-07.
- . "Ses Kuşağında, Şiir!". *Tenha Yolun Ortasında*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1995. 87-89.
- . "Vefalı Bir Şahmerancı". *Edebiyat Defteri*. İstanbul: Afa Yayınları, 1987. 151-153. Aynı yazının bir diğer künyesi: "Vefalı Bir Şahmerancı: Murathan Mungan". *Öykülerde Dünyalar*. İstanbul: Boyut Yayınları, 1998. 130-32.
- Akın, Gülten. "Omayra'da Murathan Mungan". *Şiir Üzerine Notlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996. 163-174.
- Alkan, Erdoğan. "Stephan Mallarmé". *Şairler Prensi*. Çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Broy Yayınları, 1998. 7-23.
- Althusser, Louis. "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları". *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. 17-76.
- . *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Yusuf Alp ve Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim, 2000 (1989).
- Andaç, Feridun. "Özgün Bir Ses Olabilme Yolunda". *Milliyet Sanat* (1.10.1987): 34-38.
- Anderson, Benedict. "Hafıza ve Unutuş". *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Yayılması ve Kökenleri*. Çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 1993. 207-27.
- Arslan, Tunca. "Murathan Mungan Şiiri/1: Üvey Toprakların Konar Göçer Efendisi". *Sombahar* 17 (1993): 57-58.

- . “Murathan Mungan Şiiri (2): ‘Gene kûs-rıhlet çalınır’”. *Sombahar* 18 (1993): 26-29.
- Ashton, Dore, der. Çev. Mehmet Yılmaz ve Nahide Yılmaz. “Picassodan İki Demeç: 1923”. *Picasso Konuşuyor*. 27-39.
- Atasü, Erendiz. “Kalbin Kırık Kilidi”. *Benim Yazarlarım*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2000. 251-274. Aynı yazı, *Varlık* 2001/02-1121’in 32-41. sayfalarında yeniden yayımlandı.
- Atıcı, Medar. “‘Bitti’ Denemeyecek Bir Kitap”. *Cumhuriyet Kitap* 438 (1998): 15.
- Baudelaire, Charles. “Lirik Şiir”. Haz. Erdoğan Alkan. *Şiir Sanatı*. İstanbul: Yön Yayınları, 1995. 48-54.
- Baudrillard, Jean. “Başkalığın Estetik Cerrahisi”. *Tam Ekran*. 45-50.
- . “Farklılık Dramı”. *Kötülüğün Şeffaflığı*. 129-42.
- . “Hepimiz Transseksüeliz”. *Tam Ekran*. 17-21.
- . “Orji Sonrası”. *Kötülüğün Şeffaflığı*. 9-19.
- . “Trans-seksüel”. *Kötülüğün Şeffaflığı*. 26-31.
- . *Kötülüğün Şeffaflığı*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998 (1995).
- . *Tam Ekran*. Çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Belge, Murat. “Önsöz”. Louis Althusser. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. 7-15.
- Berger, John. “Bakış ve Cinsellik”. *Türkçede Sanat* 24 (1996): 60-62.
- . *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

- Bergson, Henri. "Genel Olarak Komik Üstüne". *Gülme*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı yayınları, 1996. 10-39.
- Bloom, Harold. "Introduction". *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1975. 5-16.
- Bozkurt, Nejat. "Immanuel Kant". *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi, 2000. 125-140.
- Canberk, Eray. "Cumhuriyet Dönemi Şiirine Genel Bir Bakış". *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996.
- Caner, Fırat. "Görünmeyen Manşetler Coğrafyasında Bir Kent Eşkiyası: Murathan Mungan". *E* 22 (2001): 102-103.
- . "Şiir ve Gelenek". *Evrensel Kültür* 116 (2001): 23-24.
- . "Şiir ve İmleç". *Evrensel Kültür* 119 (2001): 24.
- . "Şiir ve İşlev". *Evrensel Kültür* 113 (2001): 52-53.
- Canetti, Elias. "Maske ve Figür". *Kitle ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998. 368-373.
- Dara, Ramis. "Maskeli Balo". *Kırık Amfora*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 113-125.
- Dündar, Leyla Burcu. "Dede Korkut'tan Murathan'a Deli Dumrul". *Adam Öykü* 34 (2001): 75-83.
- . *Murathan Mungan'ın Çağdaş Masallarında Cinsiyetçi Geleneğin Eleştirisi*. Bilkent, 2001. Yayımlanmamış master tezi.
- Eagleton, Terry. "İdeoloji Nedir?". *İdeoloji*. Çev. Muttalip Özcan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996. 17-58.
- . "Yapısalcılık ve Göstergibilim". *Edebiyat Kuramı*. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 1990.

- Esen, Nüket. “Murathan Mungan’ın İki Hikâyesinde ‘Ben’ ve ‘Öteki’”. *Adam Öykü* 7 (1996): 76-82.
- Fordham, Frieda. “Kolektif Bilinçdışının Arketipleri”. *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çev. Aslan Yalçiner. İstanbul: Say Yayınları, 2001. 59-84.
- Foucault, Michel. “‘Söylem’e Kışkırtma”. *Cinselliğin Tarihi 1*. 23-41.
- . “Biz Viktoryenler”. *Cinselliğin Tarihi 1*. 7-19.
- . “Sapkın Yerleştirme”. *Cinselliğin Tarihi 1*. 42-56.
- . *Cinselliğin Tarihi 1*. Çev. Hülya Tufan. 3 cilt. İstanbul: Afa Yayınları, 1993.
- Freud, Sigmund. “Ben ve İd”. *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. 71-116.
- . “Giriş”. *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. Çev. Dr. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları, 1998. 41-47.
- . “Haz İlkesinin Ötesinde”. *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. 19-70.
- . “Uygarlığın Huzursuzluğu”. *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev. Haluk Barışcan. Metis Ötekini Dinlemek 5. İstanbul: Metis Yayınları, 1999. 23-98.
- . *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. Çev. Ali Babaoğlu. Metis Ötekini Dinlemek 10. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Gasset, Ortega y. “Sanatın İnsanı Dışlaması”. *Tarihsel Bunalım ve İnsan*. Çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. 146-179.
- Giderer, Hakkı Engin. “Murathan Mungan’ın Sanatı”. *Sombahar* 28 (1995): 8-20.
- Girard, René. “‘Üçgen’ Arzu”. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. 23-59.

- . “Sonuç”. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. 232-50.
- . *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. Çev. Arzu Etensel İldem. Metis Eleştiri 1. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Göle, Nilüfer. “Önsöz”. *İslam ve Modernlik Üzerine Melez Desenler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000. 7-18.
- İnce, Özdemir. “Çağdaş Lirik Şiir Üzerine”. *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Broy Yayınları, 1985. 198-206.
- Jusdanis, Gregory. “Bir Kanonun Oluşumu: Kendilerine Ait Bir Edebiyat”. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. 79-133.
- Koçak, Orhan. “Sunuş”. Girard. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. 9-19.
- Kohut, Heinz. “Son Söz”. *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*. Çev. Oğuz Cebeci. Metis Ötekini Dinlemek 4. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. 208-40.
- Kutluk, Fırat. “Yeni Klasikçilik (Neoclassicism) ve Bir Zaman Gezgini: Stravinsky”. *Müziğin Tarihsel Evrimi*. Littera: 7. İstanbul: Çiviyazıları, 1997. 245-248.
- Maslow, Abraham H. “A theory of human Motivation”. *Psychological Review* 50 (1943): 374-396.
- Memet Fuat, haz. *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları, 1997.
- Mungan Murathan. “hadramut’ta bir gece”. *Erkekler İçin Divan*. 41.

- . “‘Consensus’ ve ‘Yabancılaştırma Efeği’”. *Murathan’95*. 298-99.
- . “Abdal ile Feodal”. *Kum Saati*. 12-25.
- . “Açık Dize Saklı Anlam Kara Kutu”. *Fazladan Bir Kitap*. 12-15.
- . “Açık İdeoloji İçin Dolambaçlı Şiir”. *Mürekkep Balığı*. 85-89.
- . “Adı Dua Olan Sevgilim”. *Erkekler İçin Divan*. 14-15.
- . “Affedilmeyen”. *Metal*. 59.
- . “Ahmet ile Murathan”. *Sahtiyan*. 24-37.
- . “alacanın”. *Erkekler İçin Divan*. 11-13.
- . “Alevî ile Ali”. *Erkekler İçin Divan*. 29-31.
- . “Aradan on Yıl Geçmiş”. *Murathan’95*. 100-102.
- . “Aşk, Şiir, Cinayet”. *Meskalin 60 Draje*. 138-140.
- . “azalmış ferman”. 77.
- . “Azatname”. *Sahtiyan*. 46-51.
- . “Ben Aşkı Yazıyorum”. *Yeni Gündem* 63 (1987): 56-57.
- . “Ben Sizin Nereden Sen’iniz Oluyorum?”. *Soğuk Büfe*. 15-20.
- . “Bir Dil Gurbeti”. *Soğuk Büfe*. 133-39.
- . “Bis”. *Metal*. 107-108.
- . “Bu Kitapla Hain Bir Yazar Olduğumu Fark Ettim”. *Varlık* 1105 (1999): 54-60. Söyleşi. Söyleşiyi yapan Erdal Doğan.
- . “Ceketler”. *Omayra*. 66.
- . “Çığır”. *Metal*. 77.
- . “Dağlar ve Kapital”. *Sahtiyan*. 113-14.
- . “Damalı Giysi”. *Kum Saati*. 42-51.
- . “Dokunmak”. *Soğuk Büfe*. 251-53.
- . “Dolunay”. *Murathan’95*. 103-106.

- . “Dramaturji’den Remix’e Kendi Uykusunu Uyuyan Esin”. *Fazladan Bir Kitap*. 29-35.
- . “Dumrul İle Azrail”. *Adam Öykü* 29 (2000): 117-140.
- . “Erkek Travesti”. *Soğuk Büfe*. 324-25.
- . “Eskime Hızı”. *Meskalin 60 Draje*. 48-53.
- . “Fazla Cesaret Fazla Merhamet Fazla Sevgi”. *Paranın Cinleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997. 71-80.
- . “Gecenin Çobanları”. *Omayra*. 80.
- . “Gecenin Uzun Söylevi V”. *Sahtiyan*. 92.
- . “Geçerken Söylenmiş Sözler”. *Murathan’ 95*. 342-72.
- . “Gençlik ve Cinsellik”. *Soğuk Büfe*. 254-57.
- . “Gizli Ben”. *Paranın Cinleri*. 81-95.
- . “Göçebe”. *Omayra*. 110.
- . “Gömlekler”. *Omayra*. 64.
- . “Grizu”. *Metal*. 21.
- . “gümüşali”. *Doğduğum Yüzyıla Veda*. 49-53.
- . “gümüşali”. *Erkekler İçin Divan*. 24-28.
- . “İdeoloji ve Teknoloji”. *Meskalin 60 Draje*. 21-27.
- . “İyi Yolculuklar”. *Soğuk Büfe*. 212-17.
- . “Karanfil”. *Omayra*. 16-22.
- . “Kezban Şimdi Nerede?”. *Meskalin 60 Draje*. 28-36.
- . “Korsan İlişkiler”. *Sahtiyan*. 62-65.
- . “Kristal”. *Metal*. 20.
- . “Kültürel Dünyada Muhataplar Eşit Değil”. *Milliyet Sanat* 483 (2000): 22-24. Söyleşi. Söyleşiyi yapan Filiz Aygündüz.

- . “Kürt Sorunuyla İlgili Olarak Bir Soruşturmaya Yanıt”. *Soğuk Büfe*. 79-84.
- . “Magma”. *Metal*. 13-17.
- . “Manşet”. *Metal*. 103-06.
- . “Maske”. *Metal*. 23.
- . “Mehtaplı Gecelerde Hep Seni Andım”. *Paranın Cinleri*. 35-46.
- . “Metal”. *Metal*. 11.
- . “Metin Yazmak”. *Murathan’ 95*. 202-06.
- . “Metne Mesafe”. *Meskalin 60 Draje*. 246-249.
- . “Muhterem Nur ya da Neriman Köksal”. *Meskalin 60 Draje*. 120-25.
- . “Nakış ve Sıçrama”. *Meskalin 60 Draje*. 37-44.
- . “ODA”. *Oda Poster ve Şeylerin Kederi*. 47-49.
- . “Okunaksız Kapı”. *Sahtiyan*. 95-102.
- . “Olmak ve Anlamak”. *Modernleşme ve Çokkültürlülük*. Helsinki Yurttaşlar Derneği Dizisi 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001. 173-79.
- . “Omayra”. *Omayra*. 30-36.
- . “Opak”. *Metal*. 71.
- . “Opium”. *Metal*. 63.
- . “Ölüler Vakti Seviştığımız Vakit”. *Sahtiyan*. 76-84.
- . “Önlem Cümleleri”. *Meskalin 60 Draje*. 177-180.
- . “Öte”. *Sahtiyan*. 136.
- . “Öteki Mithosu”. *Mırıldandıklarım*. 48-55.
- . “Paranın Cinleri”. *Paranın Cinleri*. 7-21.
- . “Punklady ile Ümmisübyan”. *Kum Saati*. 52-63.
- . “Rock Hudson ile Güner Ümit”. *Meskalin 60 Draje*. 109-19.

- . “Rock Şarkılar”. *Meskalin 60 Draje*. 191-93.
- . “Rüzgâr Kâhini”. *Metal*. 67-70.
- . “Sayaç”. *Metal*. 27.
- . “Sekizinci Askı”. *Omayra*. 82.
- . “Soğuma Eğrisi”. *Metal*. 61.
- . “Söz Vermiş Şarkılar”. *Murathan 95*. 217-223.
- . “Taal Zaman”. *Erkekler İçin Divan*. 45.
- . “Tarih Kirmeni”. *Sahtiyan*. 115.
- . “Tasavvur”. *Meskalin 60 Draje*. 77-80.
- . “Ten”. *Fazladan Bir Kitap*. 20-25.
- . “Terastaki Havlu”. *Yaz Geçer*. 30-31.
- . “Unutmadık”. *Omayra*. 23-29.
- . “Uzaktan Kumanda”. *Metal*. 52-53.
- . “Vietnamlıların Vietnam’ı”. *Meskalin 60 Draje*. 199-201.
- . “Yaz Bitti”. *Yaz Geçer*. 87-89.
- . “Yılan ve Geyiğe Dair”. *Cenk Hikâyeleri*. 244-66.
- . “Yinelemeler-Takıntılar için Bir Metin”. *Metinler Kitabı*. 57-58.
- . “Yirmi Bin Yıldız”. *Doğduğum Yüzyıla Veda*. 182.
- . “Zamanın Elleri”. *Soğuk Büfe*. 220-21.
- . *Başkalarının Hayatı*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . *Başkasının Hayatı*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- . *Bir Garip Orhan Veli*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . *Cenk Hikâyeleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- . *Dağınık Yatak*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- . *Doğduğum Yüzyıla Veda*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

- . *Dört Kişilik Bahçe*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- . *Erkekler İçin Divan*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- . *Eski 45'likler*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.
- . *Fazladan Bir Kitap*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- . *Geyikler Lanetler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000 (1992).
- . *Kaf Dağının Önü*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- . *Kırk Oda*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.
- . *Kum Saati*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.
- . *Lâl Masallar*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- . *Mahmud ile Yezida*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- . *Meskalin 60 Draje*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- . *Metal*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.
- . *Metinler Kitabı*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- . *Mırıldandıklarım*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- . *Murathan'95*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- . *Mürekkep Balığı*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- . *Oda Poster ve Şeylerin Kederi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.
- . *Omayra*. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.
- . *Osmanlıya Dair Hikâyat*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.
- . *Oyunlar, İntiharlar, Şarkılar*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- . *Paranın Cinleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.
- . *Sahtiyan*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.
- . *Soğuk Büfe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- . *Son İstanbul*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- . *Taziye*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

—. *Üç Aynalı Kırk Oda*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

—. *Yaz Geçer*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

—. *Yaz Sinemaları*. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

Necâtî Bey. "Gazel II". Ahmet Necdet. *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*. 200-203.

Necatigil, Behçet. "Sanatçının Ruh Sayısı". *Bile/Yazdı*. 40-48.

—. "Şiirle Savaş". *Bile/Yazdı*. 51-54.

Necdet, Ahmet haz. *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Papirüs Yayınları, 1999.

Oğuz, Cihan. "Murathan Mungan ve 'Metal'". *Sombahar* 33 (1996): 93-96.

Oktay, Ahmet. "Tehlikeli İlişkiler: Türk Şiirinde Cinsellik". *Sombahar* 17 (1993): 24-28.

Pavese, Cesare. *Yaşama Uğraşı*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: E Yayınları, 1990.

Platon. *Şölen*. Çev. Azra Erhat ve Sabahattin Eyuboğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Posperov, Gennadily N. "Lirik'in Nesnesi ve İçeriği". *Edebiyat Bilimi II*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1995. 303-308.

Püsküllüoğlu, Ali. *Edebiyat Sözlüğü*. İstanbul: Özgür Yayınları, 1996.

Sayın, Zeynep B. "Murathan Mungan ve Suskunluğun Sözcükleri". *Defter* 31 (1997): 109-119.

Sontag, Susan. "Biçem Üzerine". Çev. Yurdanur Salman. *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. 21-43.

—. "Susmanın Estetiği". Çev. Yurdanur Salman. *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. 44-72.

- . *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. Haz. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Şener, Sevda. “Gizemli Geçmişten Yaşamın Aydınlığına ‘Geyikler ve Lanetler’”. *Hürriyet Gösteri* 154 (1993): 26-28.
- . “Platon”. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998. 18-24.
- Tamer, Ülkü. “Yazın Bittiği”. Memet Fuat. *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. 574.
- Virilio, Paul. “Sokak Üzerinde Haktan Devlet Üzerinde Hakka”. *Hız ve Politika*. 9-29.
- Winnicott, D. W. “Yaratıcılık ve Kökenleri: Yaratıcılık Düşüncesi”. *Oyun Ve Gerçeklik*. Çev. Tuncay Birkan. Metis Ötekini Dinlemek 2. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. 88-110.
- Yunus Emre. “52”. *Yunus Emre*. Haz. Memet Fuat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 150-51.

ÖZGEÇMİŞ

Fırat Caner, 1976 yılında Bursa’da doğdu. Orta öğrenimini Ankara Özel Arı Lisesi’nde tamamladı. 1999 yılında Gazi Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Endüstri Mühendisliği Bölümü’nden mezun oldu. Mühendislik eğitimi alırken, “insan kaynakları” ile ilgili konularla ilgilendi. Çeşitli edebiyat dergilerinde şiir, deneme ve incelemeleri yayımlandı. Edebiyata, mimarlığa, müziğe, tiyatroya ve sinemaya ilgi duydu; bu konularda kendini geliştirmeye çalıştı. 1999 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde yüksek lisans programına katıldı.